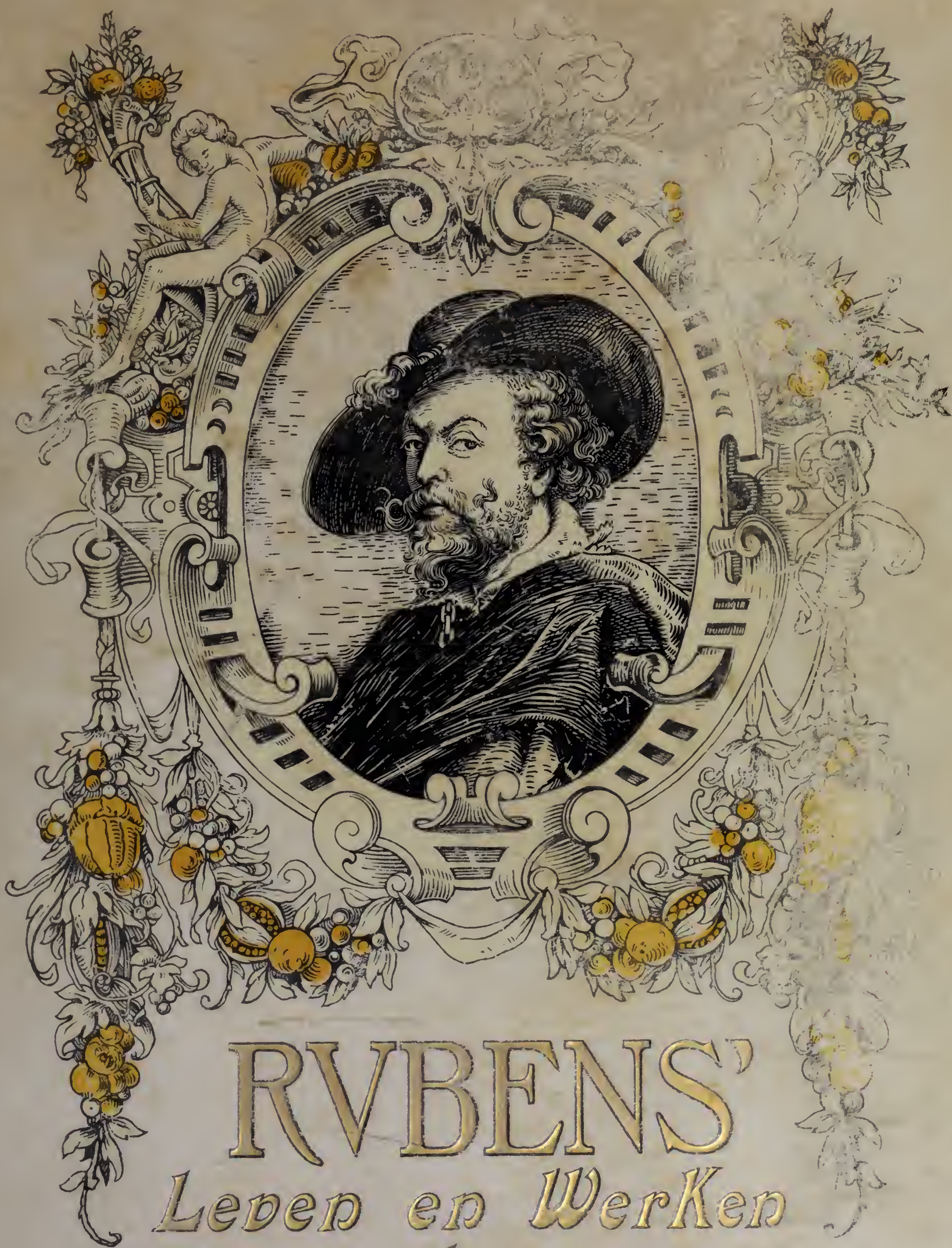


· MAX ROOSES ·

RUBENS' LEVEN EN WERKEN



RUBENS'

LEVEN EN WERKEN

DOOR

MAX ROOSES

CONSERVATEUR VAN HET MUSEUM PLANTIN-MORETUS TE ANTWERPEN

MET 280 AFBEELDINGEN IN DEN TEKST EN 65 FOTOGRAVUREN
EN AUTOTYPIEËN BUITEN DEN TEKST



AMSTERDAM
UITGEVERS-MAATSCHAPPY « ELSEVIER »

ANTWERPEN EN GENT
DE NEDERLANDSCHE BOEKHANDEL

1903

AAN

JAN VAN RIJSWIJCK,

BURGEMEESTER VAN ANTWERPEN

WORDT DIT BOEK OPGEDRAGEN ALS

BLIJK VAN HOOGACHTING

EN TOT AANDENKEN

VAN VIJF EN TWINTIG JAAR

TROUWE VRIENDSCHAP

VOORWOORD

Het schrijven der geschiedenis van Rubens is een even aantrekkelijk als afschrikkend werk.

Hij staat zoo hoog en zijn genie is zoo veelzijdig, dat het vermetel mag schijnen hem te willen volgen in al zijne verhevenheid en door gansch het wijde gebied waarover hij heerschappij voerde. Zijn scheppenslust was zoo onverdoofd, zijn scheppenskracht zoo onuitputtelijk, dat het eene wanhopige poging zou zijn te beproeven alles te bespreken wat hij voortbracht en dat zelfs dan, wanneer men zich tot het belangrijkste beperkt, men nog gevaar loopt den lezer te vermoeien door overdaad van behandelde stof. Hij was daarbij betrokken in de gewichtigste gebeurtenissen van zijnen tijd en men kan zijn leven niet verhalen zonder ook de geschiedenis van half Europa in zijn veelbewogen tijd te schrijven.

Maar verleidelijk is ook de taak. Hij is de grootste zoon van zijne stad en van zijn land, een onder de twee of drie grootste die zijn stam voortbracht. Als mensch muntte hij uit door den adel van zijnen aard en door de macht van zijnen geest; als kunstenaar is hij een der alvermogenden in zijn wereldrijk. Als bevoorrechten erfgenaam van een lange reeks roemrijke meesters van het penseel, viel hem Vlaanderens kostelijkste gave in ongeëvenaarde mate ten deel; door zijne lange en grondige studiën in het Zuiden werd hij deelgenoot van wat de gulden eeuw in Italië voor schatten had samengegaard en, versmeltende wat de twee hoofdzetels van de kunst hem schonken, drukte hij er diep zijn eigen stempel op en maakte het tot zijn eigen goed.

Hij herschiep de kunst ten onzent en overheerschte ze gansch een eeuw; zijn invloed overschreed verre de grenzen van zijn land en van zijn tijd; van het oogenblik dat hij verscheen tot op onze dagen bleef hij een lichtbaken, overal en altijd klaarheid doende stralen, edel genot schenkende.

Hulde brengen aan den onsterfelijken Vlaming, hem doen kennen in al zijne waarheid en grootheid, kwam mij voor een waardige levenstaak te zijn; ik heb er mijn beste krachten aan besteed. Ik ben overtuigd dat er nog veel voor anderen te doen overblijft; ik acht echter dat de tijd gekomen was om samen te vatten wat wij over hem weten.

In onze levensdagen zijn over Rubens en zijne werken stroomen inlichtingen van allen aard en van alle zijden toegevloeid; vergemakkelijkt verkeer en vermenigvuldigd afbeelden zijner

scheppingen maakten de vroeger onoverzienbare taak mogelijk. Het geduldig en nauwgezet onderzoek der geschreven oorkonden stelde waarheid in plaats van legenden ; de ontwaakte kritische zin toetste aan eigen verlicht oordeel wat op goed geloof voor vele geslachten als echt en waar gegolden had.

In vroeger werken heb ik gepoogd het mijne bij te dragen tot dit samenbrengen van bouwstoffen voor de geschiedenis van den zooveel besproken en vroeger zoo weinig gekenden man. Mijn *Œuvre de Rubens*, mijn aandeel in de *Correspondance de Rubens* en in het *Rubens-Bulletijn* mogen gelden als voorbereidende arbeid tot het hierbij aangeboden boek. Ik heb het onnoodig geacht en het ware dan ook veel te omslachtig geweest al de bijzonderheden te herhalen en al de teksten te herdrukken, die in deze werken bekend zijn gemaakt ; ik heb er mij bij bepaald den weetgierigen lezer naar die vroeger uitgegeven oorkonden te verwijzen : het woord *Œuvre* verzendt naar het artikel dat in mijn *Œuvre de Rubens* het nummer draagt, aangegeven door het cijfer waardoor dit woord gevolgd wordt ; het woord *Correspondance* of enkel de datum van een brief, verwijst naar de Briefwisseling van Rubens, uitgegeven door wijlen mijn vriend Charles Ruelens en door mij.

Antwerpen, 4 November 1902. MAX ROOSES.



GEZICHT OP DE STAD ANTWERPEN IN 1610

HOOFDSTUK I

RUBENS' GEBOORTE, KINDER- EN LEERJAREN

A. RUBENS' GEBOORTE

RUBENS' VOOROUDERS — ZIJN VADER EN MOEDER — ZIJN GEBOORTEDAG — ZIJN GEBOORTEPLAATS



NIKOLAAS RUBENS
Teekening (Albertina te Weenen).

RUBENS' VOOROUDERS. — Petrus-Paulus Rubens sproot voort uit eene Antwerpsche familie, waarvan wij den oudstgekenden vertegenwoordiger in 1396 geboekt vinden in de protokollen der Antwerpsche Schepenen, onder den naam van Aarnout Rubbens. Hij huwde Katelijn van den Elshoute en won bij haar eenen zoon, Jan Rubbens, huidevetter als zijn vader. Deze huwde Margaretha van Catschote en stierf vóór 1453, drie zonen nalatende, van welke de oudste, Aarnout, insgelijks een huidevetter, Elisabeth De Herde huwde. Hun oudste zoon Peter werd drogist en kruidenier en huwde in 1499 Margaretha van Looveren. Dezer oudste zoon Bartholomeus, drogist als zijn vader en apotheker, werd geboren in 1501 en huwde in 1529 Barbara Arents, gezegd Spierinck. Hij stierf in 1538, een enkel kind nalatende, Jan Rubens, den vader van onzen Petrus-Paulus. (1)

Al die lieden behoorden tot den burgerlijken stand, hun ambacht of hunne nering voor eigen rekening uitoefenende; zij bezaten hun eigen woning en andere onroerende goederen, waarvan de verkoop of de erving aanleiding gaf tot het aanteekenen hunner namen in de protokollen der Schepenbank van Antwerpen.

Zoo kocht de oudste Aarnout op 31 Augustus 1396 een huis in de Gasthuisstraat en kwam

(1) FRÉDÉRIC VERACHTER : *Généalogie de Pierre-Paul Rubens et de sa famille.* Anvers, De Lacroix, 1840.

het jaar daaropvolgende in bezit van de helft van een woning toebehoord hebbende aan zijn broeder Wouter. Den 9[n] Mei 1420 kocht Jan Rubbens, Aarnouts' zoon, een rente van 18 schellingen grooten Brabantsch 's jaars. Twee jaar later kocht hij nog een huis in de Gasthuisstraat. De tweede Aarnout Rubens verruilde in 1453 eene rente van 20 schellingen grooten 's jaars en gaf in huur een hoefstede met huis en land gelegen buiten de Kipdorppoort. In 1472 bezat Peter Rubens, samen met zijn broeder Frans, verscheiden huizen; zijne vrouw Margaretha van Looveren bracht hem honderd ponden grooten Vlaamsch ten huwelijk. Bartholomeus Rubens bekende in 1527 aan de voogden zijner broeders en zusters 640 ponden grooten Vlaamsch schuldig te zijn, na alreeds met hen vereffend te hebben wat hij hun voor hun aandeel in vaders « Coopmanschap » te vergoeden had. In 1531 kocht hij nog een huis op de rui bij de Kordewagenkruiersbrug.

De naam der familie wordt in die eerste geslachten geschreven Rubbens of Ruebens. De vader van onzen schilder bezigt nog de laatste schrijfwijze; zijne kinderen zijn de eerste, die voor hun familienaam den vorm « Rubens » aannemen.

RUBENS' VADER EN MOEDER. — Jan Rubens, de vader van Petrus-Paulus, werd geboren te Antwerpen den 13[n] Maart 1530; hij was acht jaar oud toen zijn vader stierf, negen jaar toen zijne moeder Barbara Arents hertrouwde met Jan de Lantmetere, kruidenier, wiens broeder Filips schepene en keurmeester der stad geweest is. Het huisgezin verkeerde blijkbaar in welstand, want de zoon uit Barbara Arents' eerste huwelijk werd opgeleid tot meester in de rechten. Op twintigjarigen ouderdom vertrok hij naar Padua en doorreisde Italië « om er zijn geest verder te ontwikkelen en zijn oordeel te versterken, » zegt de schrijver der *Vita*. (1) Hij verbleef er zeven jaar en verwierf den 13[n] November 1554 in de Hoogeschool van Rome den titel van Doctor in de beide Rechten. (2) De *Vita* en zijn grafzerk zeggen dat Jan Rubens zeven jaar in Italië verbleef. Daar hij zijn testament maakte op het oogenblik dat hij naar Padua ging vertrekken, den 29[n] Augustus 1550, kwam hij niet onmiddellijk terug na zijn examen afgelegd te hebben, maar eerst in 1557. Hij vestigde zich dan te Antwerpen als advocaat en huwde aldaar in de Sint-Jacobskerk, op 29 November 1561, Maria Pypelinckx, geboren in 1538, dochter van Hendrik Pypelinckx en van Clara de Tovion, gezegd Colijns.

Jan Rubens was toen slechts 31 jaar oud, maar moet al spoedig in aanzien gekomen zijn bij zijne medeburgers, vermits hij den 7[n] Mei 1562 tot schepen der stad werd gekozen. Hij bekleedde dit eervolle ambt tot op 30 Mei 1568. In dien tusschentijd werden hem vier kinderen geboren : Jan-Baptist, Blandina, Clara en Hendrik.

In den loop der zeven eerste jaren van Jan Rubens' huwelijk ontstonden in de Nederlanden de onlusten, die leidden tot den tachtigjarigen oorlog en waarvan Antwerpen toen het middelpunt was. Reeds onder de regeering van keizer Karel en korts na de eerste predikingen van Luther had de godsdienstige hervorming aanhangers en martelaren in deze stad gevonden. De machtige arm van den grooten keizer had de verspreiding der nieuwe leer in zijne erflanden weten te onderdrukken, maar na de troonbestijging van zijn zoon Filips II veranderde de toestand. De nieuwe koning boezemde aan zijne onderdanen van herwaarts over, noch de liefde, noch het ontzag in, welke men hier voor zijn vader gevoeld had. Keizer Karel had de

(1) *Vita Petri Pauli Rubenii*. In *Nouvelles Recherches sur Pierre-Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre par Philippe Rubens, son neveu, avec des notes et des éclaircissements recueillis par le* BARON DE REIFFENBERG. Extrait du Tome X des *Nouveaux Mémoires de l'Académie royale de Belgique*. Bruxelles, 1837, In 4°.

(2) [J. SMIT EN VICTOR VAN GRIMBERGHEN] : *Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens*. Antwerpen, L. J. De Cort, 1840. Blz. 359.

Nederlanden bevoordeeligd; zijn zoon begunstigde de Spanjaards en misnoegde op die wijze al spoedig den hoogen adel, die zeer machtig in deze gewesten was en die, alhoewel onverschillig in geloofszaken, zich aan de zijde der hervorming schaarde, uit wrevel tegen de streng katholieke en de Spaansche of Spaanschgezinde bewindvoerders. Aan de zijde dier aanzienlijke heeren schaarde zich de mindere adel, wiens invloed op 's lands zaken gekortvleugeld was, en het magistraat der groote steden, waar handel en verkeer met den vreemdeling erg belemmerd werden door de strenge plakkaten tegen de hervormden. Na 1560 wonnen deze laatsten veld met den dag. Zij vonden steun en aanmoediging in den vooruitgang, dien hunne partijgenooten in Frankrijk en in Duitschland maakten. Na de lutherschen kwamen de calvinisten, de herdoopers en tal van kleine secten het getal der nieuwsgezinden vergrooten. In het openbaar werden nu protestansche preeken gehouden en de landvoogdes, Margareta van Parma, was niet bij machte den nakenden opstand af te weren. Daar woedde in 1566 de beeldstormerij door het land; de koning besloot tot strenger beteugeling en om die door te drijven zond hij den hertog van Alva af, die hier in Augustus 1567 aanlandde, met ijzeren hand de oude plakkaten uitvoerde en nieuwe onverbiddelijke vervolgingen tegen alle onroomschen en verdachten instelde.

Tot deze bedreigden behoorden niet alleen mannen van minderen stand, die gemakkelijk het oor geleend hadden aan de herdoopers en aan hunne voorspiegeling van een rijk van vrede en gelijkheid op aarde, maar ook onder de aanzienlijksten van het land waren er velen te vinden, die de nieuwe leer van Luther of Calvin aanhingen. In een lijst der Antwerpsche calvinisten, door een Spaanschgezinde opgemaakt in 1566, wordt samen met tal van groote kooplieden, edellieden en vreemden van hoogen rang ook Jan Rubens, sedert lang schepen vermeld. (1) Er schijnt nauwelijks twijfel te kunnen geopperd worden omtrent de beschuldiging door dien katholieken verklikker tegen hem uitgebracht. Zijn eerste testament, in 1550 gemaakt, vangt aan met de gewone formuul, waarbij hij syn siele Gode almachtich, Marie, zynder gebenedyde moeder, ende alle den hemelschen geselscappe aanbeveelt ende zyn doode lichaem der gewyder aerden ; (2) maar als hij in 1562 of 1563 met zijne vrouw een tweede testament opstelt, bevelen beiden henne zielen Godt almachtich ende hennen lichamen ter plaetsen dair dat behoiren sal. Zij nemen verder geen enkele der gebruikelijke schikkingen om de eene of andere kerk te begiftigigen. (3) In een vertoogschrift, door Maria Pypelinckx in 1578 aan den Prins van Oranje gezonden, beroept zij er zich op dat haar man niet uit zijn vaderland gebannen, maar vrijwillig, toen de onlusten, waardoor de Nederlandsche gewesten beroerd waren geworden, reeds eenigermate tot bedaren waren gekomen, was uitgeweken en dat om den wille zijner belijdenis. (4)

Het is wel waar dat Jan Rubens als rechter zat over menigen ketter, maar tusschen aanhanger eener leer te zijn en er openlijk voor uit te komen, was er toen een groot verschil. De Minderbroeder Jan Porthaise, théologal de l'église de Poitiers, beroemt er zich ook wel op, in een openbaar dispuut door hem en een paar andere katholieke priesters tegen verscheidene luthersche predikanten in 1565 gehouden, Rubens den eersten schepen van Antwerpen en den geleerdsten calvinist, die alsdan in de Nederlanden te vinden was, naar zijnen kant overgehaald te hebben, maar het bewijs van die bekeering wordt door niets geleverd.

(1) *Antwerpsch Archievenblad.* IX, blz. 419.
(2) P. Genard : *Rubens.* Blz. 273.
(3) *Ibid.* Blz. 278.
(4) Bakhuizen van den Brink : *Het Huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen.* Blz. 141.

Van het oogenblik dat Alva in het land was gekomen bestond er voor de aanhangers der hervorming geene veiligheid meer. Reeds in het najaar van 1567, toen de doodvonnissen over tientallen van onroomschen te gelijk werden uitgesproken, hadden heele scharen de wijk naar den vreemde genomen. Toen in Juni 1568 de ijzeren hertog door de halsrechting van Egmont en Hornes getoond had hoe hij niemand ontzag en in de daarop volgende maanden zijne legers die van de opstandelingen ten allen kante verslagen hadden, vonden zij, wier geweten niet volkomen gerust was, een langer verblijf in het vaderland minder en minder geraadzaam. Jan Rubens was een dezer. Na den beeldenstorm had Margareta van Parma van de Antwerpsche schepenen geëischt, dat zij hun gedrag tijdens die dagen van wanorde zouden rechtvaardigen en dit hadden zij dan ook gedaan bij middel van een stuk, dat aan de landvoogdes op 2 Augustus 1567 werd overhandigd. Alva hield geen rekening van deze verrechtvaardiging en op 14 December 1567 eischte hij opnieuw, dat zij hem schriftelijk zouden laten geworden wat zij tot hunne verontschuldiging konden aanbrengen, zooniet moesten zij zich in persoon bij hem begeven om hem verschooning te vragen. En inderdaad werd zulk verweerschrift den 8n Januari 1568 naar Brussel gestuurd; het stuk zelf bevatte vijf en tachtig bladzijden geschrift en tweehonderd drie en negentig bewijsstukken. Alva verzond het pleidooi naar zijnen trouwen handlanger, den ongenadigsten der leden van den bloedraad, Ludovico del Rio. Jan Rubens voorzag wat er voor hem volgen zou uit dergelijke rechtpleging en op persoonlijke veiligheid bedacht, zond hij reeds den 11n Januari een brief aan Mr Jan Gillis, pensionaris en raadsheer van Antwerpen, met verzoek zijne zaak te doen pleiten bij del Rio en dezen desnoods een schrift te overhandigen, door den aangeklaagden schepen te zijner verdediging opgesteld.



TWEE JONGE VROUWEN — Teekening (Albertina). Studie voor *Thomyris en Cyrus* uit de verzameling van graaf Darnley.

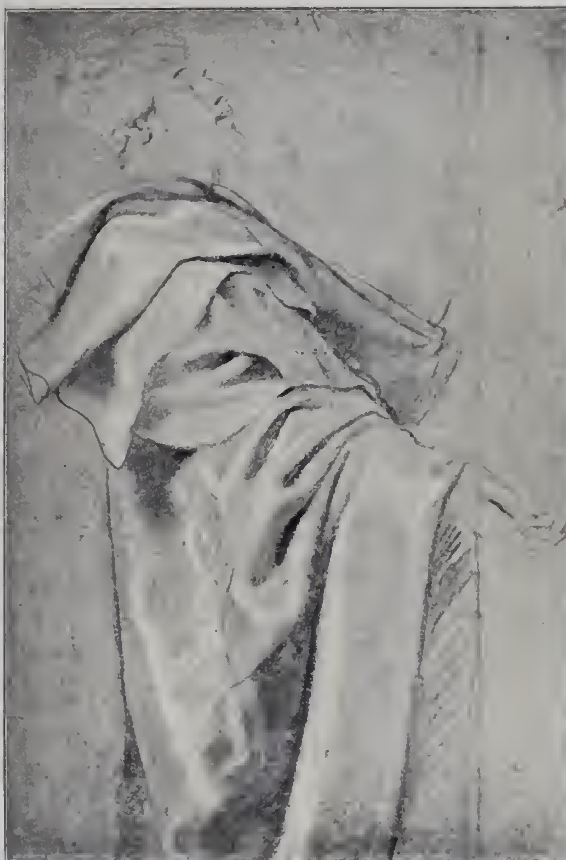
In dit lange stuk erkent Rubens, dat hij door velen verdacht wordt, maar de beschuldigingen tegen hem uitgesproken, beweert hij, zijn van allen grond ontbloot en berusten op leugen en wrok. Ook in dit pleidooi had hij geen vertrouwen, en men begrijpt zijn achterdocht; op 24 September 1568 werd de burgemeester van Antwerpen, Antoon van Stralen, te Vilvoorden onthoofd; de beschuldigingen tegen dezen magistraat ingebracht waren niet zwaarder dan die, welke tegen Rubens waren gericht; de getuigschriften hem verleend door de geestelijke overheid niet minder afdoende dan die, welke Rubens kon overleggen. Dezes onrust over het lot dat hem te wachten stond, groeide aan met den dag en dat daar reden toe was blijkt uit het feit, dat hij een der weinigen is, die werden uitgesloten uit het generaal pardon door de Spaansche regeering in 1574 verleend. (1) Hij verloor dan ook geen tijd: op

(1) *Exemplarys oft copie van den opene Brieffen van onss Heeren des Coninx by dewelcke syn Majesteyt gunt ende verleent gratie en de generael pardon.* Brussel, Michiel van Hamont, 1574.

1 October 1568 liet hij zich door het Magistraat van Antwerpen een getuigschrift overhandigen, waarbij zijne ambtgenooten verklaarden, dat hij gedurende verscheiden jaren en tot Mei laatstleden deel had gemaakt van de schepenbank en zich altijd loffelijk had gedragen. (1)

Met dit getuigschrift vertrok Jan Rubens naar Keulen, vrouw en kinderen met zich nemende, (2) daar verkreeg hij mondelingsche toelating zich metterwoon in de stad te vestigen en huurde hij tegen 266 thaler in het jaar een huis, gelegen in de kleine St. Martinusparochie recht over de pastorij. (3)

Welke waarde men mocht hechten aan zijne verklaringen van rechtgeloovigheid en aan die zijner Antwerpsche ambtgenooten blijkt uit het feit, dat nog in het jaar 1568 op de lijst der vreemden, die in Keulen woonden, Jan Rubens werd ingeschreven als een gewezen schepen van Antwerpen, die de kerk niet bezoekt. Het jaar nadien wordt hij met den eigen naam opgegeven als een vreemde, die zich niet als katholiek gedraagt. Toen die ongunstige getuigenissen bij de magistraten inkwamen, kreeg Rubens bevel een bevredigende verklaring over te leggen. Dit deed hij in April 1569. Den 28n Mei van het volgende jaar werd hem niettemin opgelegd binnen acht dagen de stad te verlaten. Daarop schrijft hij achtereenvolgens twee brieven aan den stedelijken raad. In den eersten geeft hij te kennen, dat hij zich te Keulen met zijne familie gevestigd had om syne affairen te vorderen en te dirigeren mitsgaders om andere wettighe redenen. In den tweeden verklaart hij dat de doorluchtige hooggeboren vorstin en vrouw, de prinses van Oranje, hem bezigde in hare zaken en processen en hem genomen had voor haren dienaar en raadsheer, wien zij den last had opgedragen te zorgen voor hare kinderen. De Keulsche stederaad liet zich overhalen om, uit hoofde zijner betrekking tot de prinses en hare kinderen, Rubens toelating te geven te Keulen te verblijven, op voorwaarde dat hij vóór St. Michielsdag een bewijs van zijnen katholieken levenswandel zou indienen. Dit deed hij nogmaals en zoo werd hij op de lijst der vreemdelingen gebracht, wien het vergund was in de stad te verblijven.



DRAPERIE-STUDIE
Teekening (Museum Fodor, Amsterdam).

(1) DIERCKXSENS : *Antverpia Christo nascens.* IV, blz. 354. — F. JOS. VAN DEN BRANDEN : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Blz. 361.

(2) Volgens een uittreksel uit de doopboeken der parochie Gors-op-Leeuw in Belgisch-Limburg, was Maria Pypelinckx daar meter van een kozijntje van haren man op 1 September 1568 (GENARD : *Rubens.* Blz. 292.) Zij zou dus vóór haren man uit Antwerpen vertrokken zijn en zich onderweg tusschen Antwerpen en Keulen hebben opgehouden.

(3) Dr L. ENNEN : *Ueber den Geburtsort des Peter Paul Rubens.* Köln, 1861. Blz. 13, 43, 53, 55.

Maar veel zwaarder ramp dan verbanning uit de stad stond hem en zijn gezin om een andere reden te wachten. Volgens zijn eigen getuigenis was hij in 1570 de rechtsgeleerde raadsman en de vertrouwde dienaar der prinses van Oranje. Deze was Anna van Saksen, dochter van den keurvorst Mauritz, die door Willem van Oranje tot vrouw was genomen in 1561 en bij wie de Zwijger nu drie kinderen had : Maurits, den toekomenden stadhouder, Anna en Emilie. Toen de prins in 1567 ons land verliet om hulp in Duitschland te gaan zoeken tegen de Spaansche legermacht, vestigde zijne vrouw zich metterwoon te Keulen. Daar koos zij tot haren pleitbeziger Joan Bets, een Mechelschen advocaat, die een voorname rol had gespeeld in de jongste onlusten. Dezen droeg zij den last op van de algemeene verbeurdverklaring der goederen van haren gemaal, diegene te doen uitzonderen, welke tot onderpand moesten dienen van haar eigen echtelijk inkomen. Als tweede rechtsgeleerde stelde zij korts daarna Jan Rubens aan, die tijdens de vele reizen, waartoe zijn ambtgenoot verplicht was, dezen verving. (1) Hij won in zooverre het vertrouwen der prinses, dat hij haar gewone begeleider werd en dat wanneer zij in het voorjaar van 1570 naar Siegen verhuisde, een stadje in het Nassausche, ongeveer 80 kilometers ten Oosten van Keulen gelegen, zij twee harer kinderen bij Rubens liet in het aanzienlijk huis, het Wolfershof genaamd, dat hij toen pas gehuurd had en waar waarschijnlijk ook de prinses gedurende haar verblijf te Keulen gewoond had.

Anna van Saksen was eene doorslechte vrouw en gedurende haar verblijf te Keulen en te Siegen verviel zij van kwaad tot erger. Zij was lichtzinnig van aard en liederlijk van gedrag; bij hare talrijke gebreken kwamen zich ten laatste overspel en dronkenschap voegen. De man, met wien zij echtbreuk pleegde, was niemand anders dan haar vertrouwde rechtsgeleerde raadgever Jan Rubens. Dag aan dag noodigde zij hem tot hare tafel te Siegen; geen wonder dat, met haar wulpsch karakter, die vertrouwelijke omgang aldra tot schuldige betrekkingen oversloeg. Den 22ⁿ Augustus 1571 baarde zij ontijdig een zwakkelijk kind, dat haar man weigerde voor het zijne te erkennen. In de maand Maart van hetzelfde jaar werd Jan Rubens onderwege tusschen Keulen en Siegen op last van Jan van Nassau en van den prins opgelicht en in het twintig kilometers verder zuid-oostwaarts op den top eener hoogte gelegen slot van Dillenburg, de geboorteplaats van Willem den Zwijger, opgesloten. Het ergerlijke geval werd al spoedig ruchtbaar en groot was het schandaal, dat het allerwege verwekte.

Het Duitsche recht sprak de doodstraf tegen de overspeligen uit en men begrijpt hoe gewettigd de verbittering van Willem van Oranje was tegen zijne diepgevallen vrouw en haren medeplichtige. Jammerlijker schouwspel ware dan ook wel niet te bedenken. Terwijl de heldhaftige en edelmoedige vorst alles op het spel zette om zijne grootsche plannen te verwezenlijken en voor het algemeen belang goed en bloed prijs gaf, terwijl hij onvermoeid van land tot land rondzwierf om de noodige legerbenden aan te werven, leidde zijne vrouw, de dochter van een der Duitsche keurvorsten, een leven van diepe bedorvenheid en schande. Haar minnaar was ook niet bijzonder belangwekkend; hij, de schepen van Antwerpen, die van geloofsbelijdenis veranderde volgens omstandigheden, liet zich vangen in de strikken van een liederlijk schepsel, zonder schoonheid noch bekoorlijkheid van eenigen aard, zijne plichten vergetende jegens de eigen vrouw en de vier jonge kinderen, met wie hij in het vreemde land was gaan vluchten. Men begrijpt dat het weerzinwekkende paar van den bloedig beleedigden echtgenoot en van dezes broeder, den vorst des landes, geen genade mocht verwachten. Het leven bleef Jan Rubens echter gespaard, om staatkundige beweegredenen waarschijnlijk, maar

(1) Bakhuizen van den Brink : Op. cit. Blz. 135.

zwaar zou hij voor den misslag boeten geen weerstand te hebben geboden aan de vorstelijke verleidster. Hadde niet een engel van grootmoedigheid over hem gewaakt, wellicht hadde hij nooit meer den dorpel van zijn kerker overschreden. Deze engel was zijne vrouw, Maria Pypelinckx, wier verschijning bij den tragischen ingang der geschiedenis van haren genialen zoon ons tegenstraalt in een hoogen glans van deugd en zelfopoffering.

Wij kennen haar enkel uit de rol, die zij speelde, en uit de brieven, die zij schreef in de hachelijke omstandigheden, die aanvingen met de gevangenneming van haren echtgenoot, en in den loop der twaalf jaren van angst en strijd, die zij sedertdien doorleefde; maar zij, die met haar in het dagelijksch verkeer omgegaan hebben, spreken nooit dan met den grootsten lof van haar. Toen haar zoon Filips gestorven was schreef zijn schoonbroer Jan Brant een levensbericht over hem en stuurde Jan Woverius, de vriend van Filips en van Petrus-Paulus, eene troostrede aan dezen laatste. Beiden voelden behoefte terwijl zij den lof van den overledene spraken ook hulde te brengen aan wijlen zijne moeder; zij deden het in korte maar warme woorden. Eene zeer schrandere en uitgelezen vrouw noemt haar de eerste; (1) eene vrouw verheven boven hare kunne door hare schranderheid en haast verheven boven de moeder door de liefde voor hare kinderen (2) prijst haar de tweede.

In welken toestand zij zich bevond gedurende de eerste dagen na de gevangenneming van haren man valt licht te begrijpen. In hare ongerustheid over hetgeen hem overkomen was schreef zij brief op brief aan Anna van Saksen, en tweemaal zond zij een bode uit om eenige tijding van haren man te vernemen. Meer dan drie weken duurde het eer zij het dubbel rampzalige nieuws te hooren kreeg, dat haar echtgenoot gekerkerd en met doodstraf bedreigd was en dat zij niet minder verongelijkt werd door zijne schuld dan de vorst, die hem deed boeten voor zijn misdrijf. Onmiddellijk na de zekerheid verworven te hebben van de vreeselijke ramp, die haar trof, schreef zij den 28n Maart aan haren man om hem vergiffenis te schenken; vier dagen later schreef zij hem nog twee brieven om hem op te beuren en hem de verzekering te geven dat zij hem immer even lief zou hebben en doen wat zij kon om hem uit zijnen nood te helpen. Haar grootmoedige en liefderijke aard wordt duidelijk weerspiegeld in haar schrijven; niet alleen de gevoelens, maar ook de bewoordingen zijn zoo roerend en teder, dat smart en gelatenheid nooit welsprekender werden uitgedrukt dan in de brieven door deze bedrukte vrouw en moeder in den eenvoud haars harten zonder cunst oft wetenschap, op dien dag en in dien nacht van 1 April 1571 aan haren ontrouwen echtgenoot geschreven. Men moet ze lezen omdat zij ons gemakkelijk doen begrijpen wat een weergalooze vrouw Rubens voor moeder had en hoe uit zulke moeder zulk een zoon kon geboren worden.

De geschiedenis van meer dan een groot man leert ons dat hij aan zijne moeder het beste deel zijner gaven verschuldigd was; wat ons van Maria Pypelinckx bekend is laat ons toe hetzelfde voor haren beroemden zoon te bevestigen. In de weinige bladzijden van hare hand, welke wij bezitten, schildert zij op de aangrijpendste wijze den meest tragischen toestand af; in de werken, die de hoogste uitdrukking van Rubens' eigenaardige begaafdheid zijn, doet hij niets anders. Zooals zij in den eenvoud van haar edel hart de folteringen van den angst uitspreekt, die haar beklemt, zoo schilderde haar zoon in zijn zonnig leven en met zijne door studie gelouterde gaven de ontzettendste dramas der wereldgeschiedenis. Van zijne moeder erfde

(1) Prudentissima et lectissima fœmina (J. Brant in de Levensschets van Filips Rubens in *Asterii Homiliae*).

(2) Hanc supra sexum prudentem, pæne supra matrem vestrorum amantem (J. Woverius in *Consolatio ad P. P. Rubenium*. Ibid.).

hij den verheven geest, het diepe gevoel en de macht om de meest welsprekende uitingen te vinden voor wat 's menschen gemoed het geweldigst kan bestormen.

Jan Rubens had den 28ⁿ Maart voor de eerste maal aan zijne vrouw geschreven; denzelfden dag, nog vóór zij eenige tijding van zijn hand ontvangen had, zond zij hem eenen langen brief waarin zij hem vergiffenis schonk en trachtte hem te troosten; den 1ⁿ April, toen zij zijn eerste schrijven ontving, antwoordde zij hem dadelijk: (1)

« Lieve ende seer beminde man. Ick hebbe U.l. brief ontfanghen den 1 April ende verstae dat Ghy groot verlanghen hebt nae tijdinghe van my, dwelck ick wel gedacht hebbe ende hebbe daeromme denselven dach den 28sten Meert dat u.l. brief geschreven was U eenen grooten brief gesonden met eenen sekeren bode die met Reymont (2) daer heeft gheweest, denwelcken ick hope ghy sult ontfanghen hebben ende daer mede aengaende de vergiffe-



Gezicht op het Slot Dillenburg in de XVIe eeuw

nisse die ghy van my begeert hebt te vreden ende voldaen sijn, dewelcke ick u.l. nu noch geve ende altoos als hyt van my sal begeeren, op conditie nochtans dat ghy my sult lief hebben alsoe ghy pleecht ende en begeere gheen andere satisfactie van u dan die selfde liefde wederomme, want als Ick die hebbe alle de reste sal my wel volghen. Oock soe was ick seer verblijdt dat ick eenighe tijdinghe creech van u.l. want op dese maniere soe verre van den anderen verscheyden te sijne causeert my een eewighe onrust van herten en gestadich verlanghen. Ick hadde een suplicatie geschreven die ick wel hadde ghewilt, dat Reymont hadde willen terstont daer brenghen, maer hy meynde twas beter te beyden nae onsen bode oft eenighe tijdinghe, waeromme, nu wy eenighe tijdinghe hebben ende hooren u.l. saken noch alleleens staen, sal ick hem bidden dat hy die terstont wille in mijnen naem gaen presenteeren, dwelck ick hope hy doen sal. Den Heere wil geven dat sy mach 't profijt doen dat ick begeere; maer, eylacen, daer en is geen cunst oft wetenschap inne ghebruyckt; ick hebber alleenlyck mijn begeerten ten besten in wtgeseyt dat ick ghecunnen hebbe; want ick en hebbe geenen mensch die leeft van u saken gelegentheyt gheseyt noch oock onsen vrient niet, om dat van onser sijden ommers secreet soude ghehouden worden, waeromme ick geen hulpe daer toe en hebbe ghenomen, maer heb mij beholpen soe ick ghecunnen hebbe. Tis lichtelijck ghenoech gheseyt, als den heere sijn gratie gheven wil ende de heeren met

(1) Bakhuizen van den Brink: Op. cit. Blz. 163.

(2) Reymont Reyngodt (Reingot, Ringott, Reynont, Ringout), apotheker en bloedverwant van Maria Pypelinckx, bij wien zij later ging inwonen, een calvinist, die mede uit Antwerpen naar Keulen was uitgeweken. Bakhuizen van den Brink: *Les Rubens à Siegen*. Blz. XLIII, 54. Ennen: *Ueber den Geburtsort*. Blz. 46, 79, 80.

bermherticheyt tonswaerts beweghen, dwelck wy hem moeten bidden ende hopen dat hyt doen sal : de kinderkens die bidden alle daghe twee oft drymael voer u.l. dat den heere u volcken (1) thuys brenghen wil by ons. Ick hope dat hun ende ons gebed tsamen sullen verhoirt worden. Voorts tgene u.l. schrijft van u absencie te excuseeren dat is al te spade; want het niet alleen hier maer tAntwerpen en over al ghenoech verbreyt is waer u.l. is, maer den waerom en weeten sy niet, en elck raetter nae, en wy segghen tgene daer met Reymont besloten is gheweest te segghen en gheven al goeden moet, segghende dat ghy volcken thuys sult sijn, waermede den clap hier seer gestilt is. Soe hebbe ick oock soe propelijck als my muegelijck is aen onse ouders geschreven, die welcke te voren met alle vrienden duer tschrijven van andere in een onsprekelijcke droefheyt hebben gheweest, ende noch niet al



Gezicht op de Stad Siegen in de XVIe eeuw

gherust en sullen sijn voor sy tijdinghe hebben dat ghy thuys sijt. U.l. seyt ook in sijnen brief dat ick geen droefheyt oft verbaestheyt thoonen en soude, dwelck my niet wel mueghelijck en waer; want ick niet eenen ooghenblick sonder en ben, en tis soe men seyt groote pijne met droeven herten blijde te schijnen; nochtans doen ick daer mijn best omme, maer ick en gaen niet wten huyse en soe en worde ick niet veel ghesien, en die tonsent comen my spreken, daer excuseere ickt al op desen clap ende roep die hier van u.l. gegaen heeft, dat my dat soe verdriet.

Nog een heelen tijd gaat zij voort op dien toon om dan te eindigen met deze woorden :

« Voort soe bidde ick U.l. vriendelijcken U te troosten in den heere alsoe ick oock doene, ende hem de sake bevelen. Ick betrouwe hem vastelijcken dat hy my soe hert niet aentasten en sal, dat wy soe jammerlijcken souden moeten scheyden, twaer te grooten proevinghe om te cunnen pacientelijck verdraghen. Ick ben soo cranck van ghemoet dat my dunckt dat my dat cruys te swaer soude sijn ende bidde daeromme Godt den heere dat hyt my afneme, denwelcken ick u.l. hier mede bevele ende ick ende de kinderkens gebieden ons al seer in u.l. goede gracie ».

Nog was deze brief niet verzonden of zij ontving er eenen van den gevangene, wien zij terstond antwoordde in nog aandoenlijker bewoordingen :

« Lieve ende seer beminden man, nae dat ick desen anderen bygebonden brief hadde

(1) Spoedig.

geschreven, soe is comen onsen bode die wy gesonden hadden ende heeft my ghebrocht eenen brief van u.l. den welcken my verblijdt dat ick sie dat u.l. nu aengaende van mijn vergevinghe te vreden is. Ick en dacht niet dat ghy meynen soudt dat ick daer soe groote swaricheyt in maken soude, alsoe ick oock niet en hebbe ghedaen. Hoe soude ick soe straf cunnen ghesijn, dat ick u soude beswaren daer ghy in soe grootenen strijdt ende bangicheyt sijt, daer ick U gaerne met mijn bloet wt helpen soude, waert mueghelijck, ende al en waert oock soe niet, daer te voren soe langhen vrientschap is geweest, soude daer nu alreede soe grooten haet sijn, dat ick niet en soude cunnen vergeven een cleyn misdaet teghen my, te ghelijcken by soe menichtuldighe groote misdaden, daer ick alle daghe vergiffenisse van mijnen hemelschen vader moet off begeeren ende met sulcken conditie: ghelijck ick vergeve die teghen my misdoen. Tsoude alleleens sijn ghelijk den quaden rentmeester die soe veel groote schulden van sijn heere waren quijt geschonden en hy woude sijnen broeder om een cleyn somme tot den wtersten penninck doen betalen. U.L. sy daer wel in gerust dat ickt hem geheelijck vergeven hebbe: godt gave dat u verlossinghe daer inne geleghen waer, wy souden haest verblijdt sijn in die saeck, alsoe my uwen brief niet dien aengaende en doet, ende en can hem niet gelesen, mijn hert en dunckt my breken, omdat u.l. soe den moet verloren gheeft ende alleleens spreeckt als oft ghy terstont soudt sterven. Ick bender soe inne geturbeert dat ick niet en weet wat ick schrijve; tschijnt alleleens oft ick u doot begeerde, want ghy begeert dat ik daer mede te vreden sal sijn. Och, wat eenen druck is my dit te hooren ende verlieser myne patientie inne! Isser dan geen barmherticheyt meer, waer sal ick dan gaen loopen? waer sal ickse sueken? Van den hemel sal ickse roepen met oneyndelijcke stemme ende tranen. Ick hope noch den heer sal my verhooren ende salse senden in de herten van die heeren, dat sy onser sullen ontfermen ende met my medelijden hebben; want, anders, dat is seecker dat sy my soe wel sullen dooden als u; want ick van hertsweer sterven sal ende en soude de tydinghe niet cunnen hooren, myn hert en soude my sluyten terstont .

En verder, tusschen kalmer regels door, komen weer uitbarstingen van smart, die in hunnen tragischen vorm herinneren aan de tonen der psalmen gezongen in de hervormde kerk.

Ten can in myn hert niet gecomen dat wy dus allendelijck en deerlijck gescheyden souden blijven; daer ick soe luttel op dacht tuwen vertreck. Och heer! ten waer niet tovercomen! myn siele is soe verbonden ende vereenicht met u dat ghy niet en muecht ljiden, ick en ghevoelt soe veel als ghy. My dunckt dat de goede heeren mijn tranen saghen diet my cost, ten en waer niet moghelijck, al waren sy steen oft hout, sy souden moeten deernisse met my hebben ende daeromme alsser geenen hope meer en waer soude ick dat noch beproeven al schrijfdy my dat ickx niet doen en soude. Och, wy begeeren geen recht maer ghenade, genade, en is die niet te vercrijghen, wat sullen wy dan beginnen! Och, ghenadighe hemelsche vader, wilt ghy ons dan bystaen; ghy en begeert den doot van den sondaer niet, maer dat hy leve ende hem bekeere! Och, stort toch deze goede heeren, die wy soe vertoornt hebben in hunne herten uwen geest der barmherticheyt, opdat wy volcken verlost moghen worden wt deze groote vreese ende droefheyt; want het duert soo langhe!

En na de dagteekening Geschreven den 1. April tsnachts tusschen 12 ende eenen volgt het roerende slotwoord zoo vol eenvoudige en edele grootmoedigheid: En schrijft nu toch niet meer: onweerdighen man; want tis toch vergeven.

Maria Pypelinckx beproefde het haren man te verlossen, zelfs als er geene hoop meer scheen te zijn en inderdaad, zooals zij verwachtte, hadden de heeren deernis met haar. Niet

terstond en niet zonder moeite. Eerst schreef zij brief op brief aan graaf Jan van Nassau aan Willem van Oranje en aan dezes moeder Juliana, dan begaf zij zich zelve naar Dillenburg, sprak er met den vorst, schreef en ging andermaals, dreigde alles ruchtbaar te zullen maken opdat, kwame over haar het ongeluk, voor de Nassaus de schande bleve. Eindelijk gelukte zij erin, na twee jaren smeekens, dreigens en aandringens gedeeltelijk althans haren man te verlossen. Het was er echter verre af dat hij geheel in vrijheid werde gesteld. Hij moest zich te Siegen vestigen, zich met eed verbinden deze stad niet te verlaten, tenzij om een wandeling in de omstreken te doen en dan nog moest hij zich laten vergezellen door een beambte van den graaf. Hij mocht niet in de kerk verschijnen; hij moest zijn misdaad belijden en op de eerste aanzegging zich weder in de gevangenis begeven. De minste tekortkoming aan die verbintenis zou met den dood en met geheele verbeurdverklaring zijner goederen gestraft worden. Maria Pypelinckx moest een borg van 6000 thalers storten, waarvan de graaf haar intrest zou betalen en die haar zouden teruggegeven worden, indien haar man overleed of in den kerker moest terugkeeren zonder de gestelde voorwaarden verbroken te hebben. En in die halve vrijheid en met dit dreigende zwaard boven het hoofd mocht Jan Rubens op Sinxendag, 10 Mei 1573, de gevangenis verlaten en zich naar de woning begeven, die zijne redster voor het huisgezin te Siegen had ingericht.

Het stadje waar Rubens' ouders zich nu vestigden en waar hij zelf geboren werd, ligt in het graafschap Siegen, waarvan het de hoofdplaats was; het hoorde toe aan de familie Nassau en bleef haar toebehooren tot in 1806. Sedert 1815 is het ingelijfd bij Pruisen. Het telt nu ongeveer twintig duizend inwoners. Het is gebouwd op eene hoogte, die te midden een groep van heuvels oprijst; de weg, die er van Betzdorff heen leidt, loopt door een mooie bergachtige streek; maar de vreedzame dalen van vroeger zijn door de moderne metaalnijverheid sterk omgewoeld en tusschen de bergen, kinderen der natuur, met weiden en bosschen overdekt, rijzen er nu op, welke de fabrieken met hunnen afval vaal en kaal in de vlakte voortschuiven. In 1570 was het steedje nog met muren omringd, van afstand tot afstand door ronde torens versterkt. Het steeg uit de vallei langs eene zachte helling de hoogte op, die bekroond was door een sterke burcht. In de laatste jaren is een meer of min moderne winkelstraat de oude stad op den bergrug gaan verbinden met het station in de vallei; maar men erkent nog zeer goed wat zij was in de zestiende eeuw. Aan haren voormaligen ingang rijst een zwaar kasteel in de hoogte, dat van zijn vroeger vormen weinig heeft behouden. Tegen den berg klautert verder de oude straat op, waar rechts en links steegjes in uitmonden, die niet altijd breed genoeg zijn om twee personen te gelijk door te laten. Het uitzicht is dat van een kleine provinciestad, onregelmatig en zorgeloos gebouwd als de dorpen in de bergachtige landen, waar huizen en straten zich schikken zoo goed of zoo slecht als het gaat naar de gelegenheid van het terrein. De voor- en de zijgevels der huizen zijn over het algemeen met schaliën bedekt en rijen hunne puntgevels eentonig naast elkander. Te midden van het stadje ligt te halver hoogte der helling de oude kerk van gotischen stijl, maar geheel verminkt en bedorven. Verder door, op den top van den heuvel rijst nog de middeleeuwsche burcht op, grimmig genoeg van uitzicht, maar erg vervallen. Tusschen de kerk en dit kasteel loopt de Burchtstraat, bezoomd met een gering getal van bescheiden patriciërs-woningen, die er wat ruimer en voornamer uitzien dan de gewone gebouwen der stad. In een dier huizen gingen, volgens plaatselijke overlevering, Jan Rubens en Maria Pypelinckx wonen. Men weet niet meer in welk. Men meent, wel is waar, dat het in een der aanzienlijkste was, maar de financieele toestand der familie was niet zoo gunstig dat zij veel aan huishuur kon uitgeven.

Gedurende hun verblijf te Siegen, beproefde Maria Pypelinckx nogmaals en herhaaldelijk de geheele vrijlating van haar man te bekomen; vijf jaar lang bleven hare pogingen vruchteloos. Eerst in 1578 gelukte zij er in. Den 15ⁿ Mei van dit jaar, toen Anna van Saxen gestorven was en Willem van Oranje sedert een paar jaren gelukkig leefde in een nieuwen echt, kreeg de Antwerpsche rechtsgeleerde eindelijk oorlof om te gaan wonen waar hij wilde, op voorwaarde echter dat het niet ware in de bezittingen van Willem van Oranje of in de erflanden,



Marktplein te Siegen

welke deze binnen de Nederlanden bezat. Streng werd het hem daarbij opgelegd uit 's prinsen oogen en nabijheid weg te blijven. De echtelingen moesten de gestorte 6000 thalers in handen van den landgraaf laten als waarborg dat de vrijgelatene de opgelegde voorwaarden zou naleven; maar zij hadden reeds van de helft der som afgezien om de gedeeltelijke invrijheidstelling te bekomen en Jan Rubens had buitendien, zonder voorwete zijner vrouw, nog 1400 thalers prijs gegeven. Niettemin behield de graaf zich het recht voor ten allentijde Jan Rubens terug te roepen om met hem naar goeddunken te handelen. (1) Nu vestigde zich het gezin te Keulen. Gedurende hun verblijf te Siegen hadden Jan Rubens en zijne vrouw tot de luthersche gemeente behoord; in 1582 hadden zij ze nog niet verlaten; hunne zonen Filips en Petrus-Paulus waren dus in die belijdenis gedoopt. Eerst later keerden de ouders tot de katholieke kerk terug.

(1) Aug. Spiess: *Eine Episode aus dem Leben der Eltern von P. P. Rubens.* Dillenburg, 1873.

Kommervol was hun bestaan gedurende de eerste jaren van hun verblijf in de aartsbisschoppelijke stad. Hun fortuin was opgeofferd ter bevrijding van den man, de 300 thalers, die hun jaarlijks moesten geteld worden als rente der gestorte waarborg werden slecht betaald en nog altijd hing de bedreiging boven hun hoofd, dat Jan Rubens terug naar de gevangenis zou kunnen geroepen worden. Dit gebeurde dan ook in 1582. In September van dit jaar liet graaf Johan aan Rubens weten, dat hij zich tegen 1 November naar Siegen te begeven had



Burchtstrasse te Siegen

om zich daar ter beschikking van den vorst te stellen. Weder trad Maria Pypelinckx voor haren man op, nieuwe geldelijke offers werden gebracht en zoo verkreeg Jan Rubens eindelijk den 10ⁿ Januari 1583 akte zijner volle vrijmaking. (1) Na dien tijd kon hij zich weder aan zijne ambtelijke bezigheden wijden en werd hij in aanzienlijke zaken als raadsman en onderhandelaar gebruikt. Er zijn ons twee brieven bewaard gebleven, de eene van 13 Augustus 1580, de andere van 12 Maart 1583 geschreven door Karel hertog van Croy aan Jan Rubens, waaruit blijkt in hoe hooge achting de zeer voorname edelman den rechtsgeleerde hield. In den eersten dier brieven noodigt hij hem uit op zijn bruiloft te Aix; in den tweede slaat hij zijn raad af vrede te sluiten met den koning van Spanje. (2)

(1) Id. : *Mitteilungen über die Familie Rubens*. Blz. 33.
(2) J. Smit en van Grimberghen : Op. cit. Blz. 375.

Jan Rubens overleed te Keulen den 1^n Maart 1587; Maria Pypelinckx liet zich den 27^n Juni daaropvolgende een getuigenis van onberispelijk gedrag afleveren, klaarblijkelijk met het inzicht naar Antwerpen terug te keeren.

Van de vier kinderen, met welke zij naar Keulen was vertrokken, stierf het jongste, Hendrik, die in 1567 geboren was, in 1583. Het oudste der overlevenden was Joannes-Baptista, in 1562 te Antwerpen geboren. De vraag is gerezen of deze laatste een schilder was of niet, vraag die van belang is omdat, moest zij bevestigend worden beantwoord, wij in het huisgezin van Peter-Pauwel een voorganger en wellicht een opleider van den jongen kunstenaar zouden vinden. In een rol der inwoners van de Breitstrasse te Keulen, in 1583 opgemaakt, vinden wij aangeteekend : Johan Robins, Windeck (naam eener stadswijk) und Johan Robins filius (zoon) Malergaffel (schilder). Ennen besluit daaruit dat de oudste broeder van Rubens schilder was en waarlijk het aangehaalde bewijs geeft hem recht dit te bevestigen.

Een ander feit komt die meening staven. Een oorkonde medegedeeld door den heer F. Jos. van den Branden verzekert dat de oudste broeder van Petrus-Paulus in 1586 naar Italië vertrokken is. (1) Er wordt niet bij gezegd, maar men mag het er wel bij vermoeden, dat hij dusdoende de gewoonte der kunstenaars van zijnen tijd volgde. Dan mag men nog een schrijven van Andreas Hoyus aanhalen, den 2^n Maart 1609 tot Valerius Andreas gericht, waarin te lezen staat : Sedert eenige jaren legt mijn jongste zoon Filips zich toe op de teekenkunst en op het schilderen; hij heeft Parijs bezocht. Ofschoon hij gemakkelijk zijn kost verdienen kan, denk ik hem van hier te laten vertrekken. Ik heb aan Baptist Rubens gedacht. Neem eens inlichtingen of hij soms leerlingen aanvaardt om hen in de geheimen zijner kunst te onderrichten en laat het mij weten. (2) Aan te merken valt hier echter, dat het weinig waarschijnlijk is dat er hier spraak zij van Jan Baptist Rubens, die toen reeds overleden was.

En eindelijk een brief van 5 October 1611, waarbij de heeren ouderlingen van den Raad van Neurenberg aan Johannes Löw, den zaakwaarnemer hunner stad te Praag, berichten, dat eene schilderij, door Jan Rubens te Antwerpen geschilderd, bij eenen hunner medeburgers Frederik van Falckenburg voor acht honderd thalers in pand gegeven is. (3) Verdere vermeldingen van zijn naam vinden wij noch in de Liggeren der Antwerpsche Lucasgilde noch in eenige andere oorkonde. Het afdoende bewijs dat Rubens' oudste broeder de schilderkunst beoefende is wel niet geleverd, maar groote waarschijnlijkheid bestaat er toch voor. Dat hij invloed kan en moet geoefend hebben op de keus van den levensweg, dien zijn jongere broeder insloeg, zou niet te betwijfelen vallen, indien wij voldoende zekerheid hadden, dat hij zelf het penseel hanteerde.

Jan Baptist Rubens zou volgens Verachter in 1600 gestorven zijn, maar Génard vond zijn naam nog in een akt verleden voor de Schepenbank van Antwerpen den 6^n September 1601, waarin Filips Rubens met zijne moeder in hun eigen naam en in dien van zijn broeder Jan Baptist en van zijne zuster Blandina optreedt.

Deze laatste werd geboren te Antwerpen den 12^n Mei 1584. Zij huwde den 25^n Augustus 1590 Simeon Du Parcq en overleed den 23^n April 1606.

De twee andere kinderen, die uit Antwerpen naar Keulen waren medegekomen, waren vóór hun vader gestorven. Clara, geboren den 17^n November 1565, overleed te Lier den 15^n September 1580; Hendrik, geboren in 1567, stierf te Keulen in 1583.

(1) F. Jos. van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Blz. 380.
(2) *Correspondance de Rubens*. I, blz. XII.
(3) Königliches Kreisarchiv zu Nurnberg. Gedrukt in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien 1889. X. Blz. LIX, nº 5915.

Sedert de invrijheidstelling van Jan Rubens werd het gezin nog vermeerderd met drie zonen: Filips geboren in 1574, Petrus-Paulus in 1577 en Bartholomeus in 1581. Deze laatste stierf in zijne kinderjaren te Keulen, zijne geboortestad. Voor de twee andere is er twijfel gerezen over de plaats, waar zij ter wereld kwamen. Van Filips wordt gezegd, dat hij den 27ⁿ April 1574 te Keulen het levenslicht zag. Toen hij den 14ⁿ Januari 1609 het burgerrecht te Antwerpen verkreeg werd hij in de poortersboeken aangeteekend als Meester Philips Rubens, Janssone, geboren van Coelen. Het is bij de familie Rubens een stelsel geweest zooveel mogelijk haar verblijf te Siegen en de ramp, die er aanleiding toe gaf, te verzwijgen. Zoo verklaart het getuigschrift, welk Maria Pypelinckx medenam naar Antwerpen, dat zij van 1569 tot 1587 in Keulen gewoond had, zoo bevestigt de grafzerk van Jan Rubens in de St. Pieterskerk te Keulen, dat hij negentien jaar lang in die stad verbleven heeft; zoo worden de belangrijkste familieakten te Keulen onderteekend, en zoo wordt ook van Filips Rubens gezegd in een wettelijke akte, dat hij te Keulen geboren is.

RUBENS' GEBOORTEDAG. En nu Petrus-Paulus! Waar en wanneer werd hij geboren? Wonder genoeg, omtrent den datum zijner geboorte zijn de inlichtingen bijzonder schaarsch. Onder zijn gegraveerd portret, door Jan Meyssens uitgegeven in 1649, staat te lezen, dat hij den 28ⁿ Juni 1577 ter wereld kwam. (1) Die datum wordt herhaald door BELLORI, *Vite de' Pittori* (Rome, 1672); MORERI, *Grand dictionnaire historique* (Lyon, 1674); SANDRART, *Teutsche Academie* (Neurenberg, 1675); BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno* (1681); FLORENT LE COMTE, *Cabinet des Singularitez* (1699); HOUBRAKEN, *Groote Schouburgh* (1718). DESCAMPS, *Vie des peintres* (1753).

Die dag gaat zijn naamdag, Petrus en Paulus, onmiddellijk vooraf, zoodat men al vroeg de meening uitsprak en herhaalde dat hij zijn naam verschuldigd is aan de heiligen, die daags na zijne geboorte, dus op zijn doopdag, gevierd worden. De eerste, die deze gissing waagde is Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts* (1682). Hij werd dan nageschreven door FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* (Parijs, 1688); CAMPO WEYERMAN, *Levensbeschryvingen* (1729); D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Parijs, 1745); MICHEL, *Histoire de la vie de Rubens* (Bruxelles, 1771). Juist om reden van dit samentreffen heeft men de nauwkeurigheid van die inlichting in twijfel getrokken en gepoogd ze voor eene legende te doen doorgaan, wanneer zij in strijd bleek met het stelsel, volgens welk Rubens te Antwerpen zou geboren zijn. Maar Meyssens is de eenige, die een bepaalden geboortedag opgeeft, en dat hij hierin niet lichtzinnig te werk ging bewijzen de andere aanduidingen van gelijken aard, die wij onder zijne portretten van Antwerpsche kunstenaars aantreffen. Zoo zegt hij, dat van Dyck geboren is den 22ⁿ Maart 1599; Adriaan van Utrecht, den 12ⁿ Januari van hetzelfde jaar; Jordaens, den 19ⁿ Mei 1594 (moet zijn 1593); Erasm Quellin, den 19ⁿ November 1607; Petrus De Jode, de jongere, den 22ⁿ November 1606 en telkens hij een bepaalden geboortedag opgeeft is die volkomen nauwkeurig, een bewijs dat hij uit vertrouwbare bronnen putte. Waarom zou zijn inlichting Rubens betreffende een uitzondering op dien regel maken?

Een tweede aanduiding nopens Petrus-Paulus' geboortedatum vinden wij in een brief van den kunstenaar zelven. Den 25ⁿ Juli 1637 schreef hij aan Georgius Geldorp Ick ben seer geaffectioneerdt voor de stadt Ceulen, om dat ick aldaer ben opgevoedt tot het thienste jaer mijns

(1) Anvers est la ville de ceste heureuse nativité, le 28. de Juin 1577.

levens. Het getuigschrift aan Maria Pypelinckx door het Keulsch magistraat afgeleverd dagteekent van 27 Juni 1587, (1) en aannemende dat zij korts na het ontvangen te hebben naar het vaderland terugkeerde zou die verklaring van Rubens nauwkeurig zijn. Wij moeten echter doen opmerken, dat in een oorkonde gedrukt bij van den Branden (2) drie voorname personen van Antwerpen den 24ⁿ November 1589 komen verklaren, dat Maria Pypelinckx binnen dezer stad met 3 harer kinderen van Keulen omtrent drye vierendeelen jaers, is commen woonen. Diensvolgens zou het huisgezin eerst anderhalf jaar na aflevering van het getuigschrift naar Antwerpen terug zijn gekeerd. Rubens zou dus ongeveer elf jaar en half oud geweest zijn toen hij Keulen verliet; daar hij echter in den waan verkeerde, dat zijne moeder in 1587 naar Antwerpen vertrokken was, moest hij ook gelooven alsdan tien jaar oud geweest te zijn.



VENUS LIEFDEGOODJES ZOOGENDE
(Naar eene gravuur van Corn. Galle)

Het derde bewijsstuk, dat kan aangehaald worden om Rubens' geboortedag vast te stellen, is zijn grafzerk, waarop staat te lezen, dat hij stierf den 31ⁿ Mei 1640, oud 64 jaar (Obiit anno Sal^s M.DC.XL.XXX May ætatis LXIV). Indien hij in 1640 vier en zestig jaar oud was, werd hij niet in 1577 maar in 1576 geboren. Er is dus een fout in het opschrift geslopen betreffende Rubens' ouderdom; hij was geene vier en zestig maar drie en zestig jaar oud toen hij stierf. Er dient aangemerkt, dat de grafzerk, waarop dit opschrift te lezen staat, eerst in 1755 door een van Rubens' afstammelingen, den kanunnik Joannes Baptista van Parijs, geplaatst werd. Waar is het dat F. Basan, in zijn levenschets van Rubens in 1767 verschenen, een lezing geeft met anderen datum en dat er volgens hem op den zerk stond: Hij stierf in 1640 oud 63 jaar; (3) maar even waar is het dat Basan den zerk niet gezien had.

De Piles daarentegen geeft van den tekst, die door Gevartius onmiddellijk na Rubens' overlijden werd opgesteld om op zijn graf geplaatst te worden, eene lezing overeenstemmende met diegene, welke de kanunnik van Parijs liet beitelen. De ouderdom van den overledene vermeld op zijnen grafzerk is echter in tegenspraak met alle overige bewijsstukken en dit eene opschrift kan al de andere getuigenissen niet weerleggen.

Rubens' leven in het Latijn geschreven door zijnen neef Filips Rubens bericht, dat hij in Keulen geboren werd in het jaar 1577, van waar hij in 1587 met zijn moeder naar Antwerpen

(1) ENNEN : Op. cit. Blz. 81.
(2) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Blz. 380.
(3) Obiit anno sal. M.DC.XL, Ætatis LXIII. (F. BASAN : *Catalogue des Estampes graveés d'après P. P. Rubens.* Paris, 1767, blz. hj.)

MANSPORTRET
(Albertina, Weenen)



terugkeerde. Hetzelfde wordt gezegd door de Piles, die zijne inlichtingen van den schrijver van dit leven ontving. In een akte verleden voor notaris Jan Nicolaï op 28 Augustus 1618 verklaart Rubens een en veertig jaar oud te zijn. (1) Behalve dus den grafzerk bezitten wij geene oorkonde omtrent den geboortedag van Rubens in tegenspraak met de nauwkeurige opgave op Jan Meyssens' portret: wij kennen geen ernstige reden om die opgave in twijfel te trekken.

RUBENS' GEBOORTEPLAATS. — Mochten wij hiermede de vraag van den geboortedag als afgedaan beschouwen, dan ware ook die der geboorteplaats beslist. Inderdaad wij weten uit echte oorkonden, dat Maria Pypelinckx den 28ⁿ Juni 1577 te Siegen verbleef en, werd haar beroemde zoon op dien dag geboren, dan zag hij ook daar het licht. Maar er zijn geleerden, die beweren, dat Rubens te Antwerpen ter wereld kwam en om hun stelling te kunnen verdedigen houden zij staande, dat zijn eerste levensdag niet in Juni 1577 viel. Daarom zullen wij met het onderzoek naar de geboorteplaats nog eens de vraag van den geboortedag te bespreken hebben.

De strijd over de geboorteplaats van Rubens is een warme en lange geweest. Op zich zelven heeft hij weinig of geen belang. Welke er ook de uitslag van zij, Rubens is van Antwerpsch bloed. Niet alleen door zijn geboorte, maar ook door zijn kunst, behoort hij tot de Antwerpsche school: in Antwerpen heeft hij geleerd, geleefd en gewerkt; zijne stad heeft het ruimste aandeel gehad in het genot, dat zijn werken aan het menschdom verschaffen; zij heeft al den roem geoogst, die er door een groot man op zijn geboorteplaats kan geworpen worden; een eeuw lang hebben hare kunstenaars zich gelaafd aan de bron, die hij zoo mild liet vloeien; er is maar één Rubensstad in de wereld, en dit is Antwerpen. Die naam, die roem wordt haar door niemand betwist; al het overige is bijzaak en beuzelarij in vergelijking van die onbetwiste waarheid. Maar de geschiedenis heeft hare eischen en eens dat de vraag opgeworpen is moet zij wel besproken worden. Er is vooralsnog geen levensverhaal van den meester mogelijk zonder weer eens de stukken van het proces na te gaan en de pleidooien aan te hooren der beide partijen. Wij zullen hunne bewijsvoeringen zoo kort mogelijk samenvatten en ons bij het noodzakelijke bepalen. De vraag is niet nieuw, maar zij heeft lang in sluimerenden toestand verkeerd, tot zij in 1853 op eens met vroeger ongekende belangstelling en hartstocht werd opgeworpen en behandeld.


H. FAMILIE
Teekening (British Museum, Londen).

Twee verschillende meeningen omtrent zijne geboorteplaats werden uitgesproken in of kort na Rubens' leeftijd. Jan Meyssens meende, dat Antwerpen de bevoorrechte stad was; de schrijver der *Vita* zegt: « Joannes Rubens vestigde zich te Keulen, waar onze Petrus-Paulus geboren werd. » De eerste dier bevestigingen wordt herhaald door Bellori,

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN: Op. cit. Blz. 374.

Moreri, Sandrart, die hier weder Jan Meyssens naschrijven, zooals zij deden voor den geboortedag. De meening van den schrijver der *Vita*, die Keulen opgaf, wordt gedeeld door de Piles, Baldinucci, Bullart, Houbraken, Descamps en al de latere schrijvers.

Voor het groote publiek uit Rubens' leeftijd was hij een Antwerpsch schilder en was hij dus te Antwerpen geboren. In het diploma van adel, dat Karel de eerste hem in 1630 schonk, wordt hij geboren Antwerpenaer genoemd; hij zelf op 28 Augusti 1618 onderteekent bij notaris Jan Nicolaï een akt, waarin hij zich evenals twee zijner kunstgenooten, Jan Breughel en Hendrik van Balen, schilder, poorter en ingezetene der stad Antwerpen noemt zonder te gewagen van eenige omstandigheid, die dezen titel zou kunnen betwistbaar maken.

Maar zijne familie wist het beter. Toen Filips Rubens verlangde tot griffier der stad Antwerpen aangesteld te worden moest hij eerst het poorterschap bekomen. In de vraag, die hij in 1606 te dien einde richtte tot de Staten van Brabant, zegt hij: Soe is mede gebeurt dat des suppliants vader hem oick eeniger tyd heeft gehouden tot Ceulen, alwaer hy alnoch eenige kinderen by zyne huysvrouwe heeft gecregen ende namentlyk den suppliant. (1) Toen de Staten van Brabant aan Filips Rubens de gevraagde naturalisatie verleenden, herhaalden zij in hunne acte dezelfde woorden. Toen hij den 14n Januari 1609 het poorterschap te Antwerpen bekwam werd hij in de poortersboeken ingeschreven als Meester Philips Rubens, Janssone geboren van Coelen. (2) De akte van naturalisatie, door de Aartshertogen vijf dagen later verleend, vermeldt ook zijn geboorte in de vreemde stad. In zijn levenschets geschreven door zijn schoonvader Jan Brant wordt dit feit evenmin verzwegen. Maar wat men over Filips Rubens zoo herhaaldelijk en openlijk bekende, kon of wilde men zeker niet verzwijgen over Petrus-Paulus. De familie erkende Keulen, maar loochende Siegen. De eerste naam herinnerde tegenspoed, de tweede schande; van heel de geschiedenis van Dillenburg en Siegen met al hare pijnlijke en beschamende herinneringen mocht niet meer gesproken worden. Nooit werd dan ook de stad genoemd, waar Rubens met zijne vrouw woonde nadat hij de gevangenis verliet, en vóór hij met zijn gezin terugkeerde naar Keulen. Ingevolge dit stelsel liet Maria Pypelinckx op den grafsteen van haren man als lofspraak beitelen, dat zij negentien jaar lang met haren zeer zachtaardigen echtgenoot zonder eenige oneenigheid te Keulen leefde. Zoo nog bevestigde het magistraat van dezelfde stad in het getuigschrift, dat het haar den 27n Juni 1587 overhandigde, dat zij al dien tijd met haren man in Keulen woonde. Leugens om beterswil, ingegeven door een loffelijk gevoel, verbloemden en verduisterden heel die geschiedenis gedurende meer dan twee en halve eeuw. Zij die ze hadden verzonnen en volgehouden mochten wanen, dat het gevreesde geheim met hen zou begraven worden. Zij bedrogen zich. Uit verscheiden oorkonden bekend gemaakt door Robert Fruin blijkt het, dat nog tijdens Rubens' leven de fout van Anna van Saxen was uitgelekt. Constantijn Huygens onder anderen teekende in zijn anecdotenboek aan: Prins Maurits en schilder Rubens waren beiden zonen van Anna van Saxen, vrouwe van prins Willem. (3) Zooals men ziet had de overlevering de geschiedenis doen ontaarden en een legende vastgeknoopt aan het leven van twee beroemde mannen. De waarheid was sedert lang doodgezwegen en de legende vergeten, toen de eerste onvoorziens weer te voorschijn trad.

Rond het midden onzer eeuw doorsnuffelde de archivaris van het koninkrijk der Nederlanden, Bakhuizen van den Brink, het archief van het Vorstenhuis van Oranje om bouwstoffen voor de geschiedenis van het huwelijk van Anna van Saxen te verzamelen en legde de hand

(1) Dumortier : *Recherches*. Blz. 70.

(2) Genard : *Rubens*. Blz. 11.

(3) *Nederlandsche Spectator*, 13 October 1877.

op de brieven van Maria Pypelinckx, van Jan Rubens, van graaf Jan van Nassau en van al de anderen, die in de zaak gemengd waren. Hij ontdekte de gevangenneming van Jan Rubens, het liefelijk stralend figuur van Maria Pypelinckx en heel de dramatische geschiedenis, die wij hooger verhaalden. Hij was uitgegaan om een episode uit het leven van den grooten staatsman, Willem den Zwijger, toe te lichten en hij ontdekte oorkonden, die een nieuwe en verrassende klaarheid over de geschiedenis van den grootsten der Vlaamsche schilders werpen. In 1853 gaf hij zijn boek : *Het Huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen, historisch-kritisch onderzocht*, uit en van dit oogenblik was de alsdan alleenheerschende overlevering, volgens welke Rubens te Keulen geboren werd, aan het wankelen gebracht. Die stad gaf zich niet verloren zonder tegenweer. In 1861 liet haar Archivaris Dr L. Ennen een boek verschijnen, *Ueber den Geburtsort des Peter Paul Rubens, mit Beilagen*, waarin hij de oude overlevering op wetenschappelijke gronden verdedigt en den schrijver van *Het Huwelijk van Willem van Oranje* uitdaagt zijne beweringen van punt tot punt met echte oorkonden te bewijzen. In hetzelfde jaar en naar aanleiding van dit laatste schrijven treedt een verdediger van Antwerpens lang verwaarloosde aanspraak op den titel van Rubens' geboorteplaats in het strijdperk, de heer Barthélémi Dumortier. (1) Wel is waar had de verzorger eener nieuwe uitgave van Smit's vertaling van Michel's *Leven van Rubens*, Victor van Grimbergen, deze meening in 1840 voorgestaan; maar zijn stem vond weinig weerklank. Dumortier had in de stukken, door Dr Ennen uitgegeven, een akte ontdekt, waaruit volgens hem moest blijken, dat Maria Pypelinckx op het oogenblik der geboorte van haren beroemden zoon zich noch te Keulen noch te Siegen maar wel te Antwerpen bevond. Hij knoopte aan dit stuk de getuigenissen uit Rubens' tijd vast, die zijn meening steunden en kwam tot de slotsom, dat het nu voor goed uitgemaakt was dat de groote kunstenaar aan den boord der Schelde het daglicht zag. Bakhuizen van den Brink antwoordde aan zijn twee tegensprekers en kwam met nieuwe bewijsstukken voor zijn bewering aandragen. (2) Dumortier liet een nieuwe brochuur verschijnen met meer klem dan vroeger nog zijn meening verdedigende en hij werd in zijn pleidooi ten gunste van Antwerpen ter zijde gestaan door de schriften van de geleerde archivaris en onder-archivaris dezer stad. (3) Vele anderen mengden zich nog in den strijd en zoo werd het pleit voor eenieder zooniet beslist dan toch van vele zijden en met overvloed van bewijsredenen toegelicht. Overwonnen en zijn neerlaag bekennende liet Dr Ennen zijn aanspraak varen en stemde in met die van Siegen; wij zullen ons dan ook niet bezighouden met de redenen, die Keulen liet gelden en ons beperken tot die, welke Antwerpen en Siegen inbrachten.

Bakhuizen van den Brink en Dr Ennen lieten oorkonden drukken, waaruit blijkt, dat Jan Rubens en Maria Pypelinckx te Siegen woonden van 1573 tot 1578; dit feit staat boven alle betwisting. Van bijzonder belang voor het vaststellen der geboorteplaats van Rubens zijn een brief van zijn vader, geschreven aan graaf Jan van Nassau, waarbij hij oorlof vraagt om een akte van machtiging te gaan verlijden te Keulen, teneinde de goederen in ontvangst te laten nemen, die na zijn vertrek uit Antwerpen waren aangeslagen en die hem nu, ten gevolge der Gentsche pacificatie, en dezer goedkeuring door Filips II op 12 Februari 1577, waren teruggegeven. Die brief werd geschreven in April 1577, hij draagt geen dagteekening, maar een bediende van den graaf heeft er op aangeteekend: Deze vraag is toegestaan door den heer

(1) B. C. Du Mortier : *Recherches sur le lieu de naissance de Pierre-Paul Rubens*. Bruxelles, Arnold, 1861.

(2) Bakhuizen van den Brink : *Les Rubens à Siegen*. La Haye, Martinus Nyhoff, 1861.

(3) B. C. Du Mortier : *Nouvelles Recherches sur le lieu de naissance de Pierre-Paul Rubens*. Bruxelles, Arnold, 1862. — P. Génard : *P. P. Rubens*. — F. Jos. van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*.

graaf aan den suppliant, die daarop uit Siegen vertrokken is den 2ⁿ April 1577 en ongeveer twaalf dagen later is terug gekeerd. Bakhuizen van den Brink doet opmerken, dat de 2 van den datum zoo geplaatst is dat men veronderstellen moet, dat er een eenheidstal is weggebleven en de 2 als tiental moest dienen, eene veronderstelling, die gewettigd wordt, daar de akte, waarbij het Keulsch magistraat aan Jan Rubens de gevraagde machtiging verleent, gedagteekend is van 26 April 1577. In zijn verzoekschrift zegt Jan Rubens, dat zijn vrouw, zijn kinderen en zijn pand in geld borg blijven dat hij zal terugkeeren. Hij kan niet vóór einde April in Siegen teruggekomen zijn en gedurende zijn afwezigheid verbleef Anna Pypelinckx dus in dit stadje. (1)



GEZICHT OP EENE HOEVE — Teekening (British Museum, Londen).

Twee andere stukken werden uitgegeven door Bakhuizen van den Brink. Het eerste is een brief van Maria Pypelinckx, gedagteekend van Siegen, 14 Juni 1577, gericht tot graaf Jan van Nassau en hem verzoekende zich met haren man te mogen vestigen in de eene of andere kleine stad van Nederland of in een Duitsche stad dichter bij de grens. Het tweede is een brief van hare moeder van denzelfden dag, waarbij zij deze vraag harer dochter ondersteunt. Maria Pypelinckx bevond zich dus te Siegen den 14ⁿ Juni 1577, zes weken na het opmaken der machtiging van Jan Rubens, veertien dagen vóór de geboorte van haren zoon. (2)

Indien Rubens op 28 Juni 1577 geboren is, kwam hij te Siegen ter wereld, waar zijne moeder zich den 14ⁿ derzelfde maand bevond. Maar zij die beweren, dat hij te Antwerpen ter wereld kwam, stellen ten behoeve hunner bewijsvoering die geboorte vroeger en wel tusschen de onderteekening der machtiging aan Jan Rubens verleend om naar Keulen te gaan en het schrijven der brieven van Maria en Clara Pypelinckx, die wij hooger aanhaalden. Wij bekennen dat zij hunne meening verdedigden met een gevatheid en eene overtuiging, die bewondering afdwingen; zij brachten zoovele kleine feiten bij, die zich zoo passend kwamen schikken in de bewijs-

(1) *Les Rubens à Siegen*. Blz. 39.
(2) Ibid. Blz. 40.

voering, dat velen en ook wij ons lieten overtuigen van hare gegrondheid. Wij voelen ons echter gedwongen te verklaren, dat bij nader onderzoek en kalme redeneering het blijkt, dat heel de stelling meer in de lucht hangt dan op vasten grond rust en meer uit kunst- en vliegwerk dan uit stevige timmering bestaat.

Welke bewijsredenen worden aangehaald door de verdedigers van Antwerpens aanspraak? Het oudste gekende levensbericht van Rubens, zoo redeneeren zij, dat welk te lezen staat onder zijn portret van Jan Meyssens, zegt, dat hij te Antwerpen geboren werd; het adels-diploma



STUDIE VOOR EEN LANDSCHAP — Teekening (Hertog van Devonshire).

van Karel I zegt hetzelfde; Jan Brant in zijn leven van Filips Rubens bevestigt dat dezes broeders, zusters en beide ouders te Antwerpen geboren zijn; Rubens bekleedde verscheiden hooge politieke ambten, waarbij het poorterschap vereischt werd; toen hij zelf met Jan Breugel en Hendrik van Balen op 28 Augustus 1618 voor notaris Jan Nicolaï verscheen, werden alle drie in den akt vermeld als schilders, poorters en ingezetenen van Antwerpen; die titel van poorter werd Rubens toegekend, ofschoon hij hem nooit bij wettelijke akte werd verleend : hij bezat hem dus door zijn recht van geboorte; uit sommige oorkonden, uitgegeven door Bakhuizen van den Brink, blijkt, zoo beweert men ten minste, dat Maria Pypelinckx in Mei 1577 naar Antwerpen ging, en eindelijk Rubens werd niet op 28 Juni 1577, maar in Mei van dit jaar geboren.

Laten wij al dadelijk ons bezig houden met de bedoelde oorkonden, waaruit blijken moet dat Maria Pypelinckx, in Mei 1577, naar Antwerpen is gereisd. De eerste is de machtiging uitgevaardigd door het Keulsch magistraat op verzoek van Jan Rubens, den 26^{n} April 1577. De aanhef dezer machtiging luidt :

« Wij, Burgemeesters en Raad der keizerlijke Stad van Keulen, Aan allen en aan eenieder
» groet en welvaart. Tot ieders kennis willen wij brengen en wij bevestigen, dat de eerzame en

geleerde man, Johannes Rubens, zoon van Bartholomeus, doctor in de beide rechten en burger der beroemde stad Antwerpen, voor ons is verschenen, die in alle beste wijzen en vormen van recht, volgens welke hij dit best en meest afdoende vermag, maakt, aanstelt, schept en plechtig afvaardigt als zijn ware en onbetwistbare machthebbers, daders, uitvoerders en verrichters der hieronder vermelde zaken, en als zijne algemeene en bijzondere afgevaardigden, in dier voege echter dat de bijzonderheid geen inbreuk maakt op de algemeenheid noch het tegenovergestelde, te weten de aanzienlijke mannen en de eerbare vrouwen Maria Pipelingk, Hendrik Pipelinck d'Othovien, zijn schoonouders; Dionysius Pipelinck, zijn oom, en Filips Landmeter, zijn broeder, burgers van Antwerpen, afwezigen zoowel als tegenwoordigen en ieder hunner in het bijzonder, zoodanig echter dat de voorwaarde van den eersten aanvangende niet beter en die van den volgende niet slechter zij, maar wat ieder hunner begint een ander kunne voorzetten, bemiddelen en voleindigen, enz. (1)

Dumortier stelt voorop dat de machtgeving moest luiden : Maria Pypelinckx Rubens' vrouw, Hendrick Pypelinckx en Clara du Thonion (of de Thovion) zijn schoonouders, enz. Op die veronderstelling rust heel zijn bewijsvoering. Hoe eigendunkelijk die grondslag ook zij, wij hoeven hem niet te verwerpen om de onhoudbaarheid van het stelsel te bewijzen. Dus, redeneerde Dumortier voort, Maria Pypelinckx werd op 26 April afgevaardigd naar de Nederlanden, om aldaar de goederen van haren man in ontvangst te nemen. Eerder kon dit niet gebeuren, omdat pas een maand te voren de teruggave der aangeslagen eigendommen van voortvluchtige Nederlanders besloten was en de geldelijke omstandigheden van het huisgezin zoo kommerlijk waren, dat zij de inning van wat hun toekwam niet konden uitstellen.

In den brief van Maria Pypelinckx van 14 Juni 1577 aan graaf Jan van Nassau staat te lezen : Nadat wij meer dan zes jaren gedurig geweend hebben om onze tegenspoeden, rampen en beproevingen, die elkander hebben opgevolgd, heeft het den goeden God, bron van alle barmhertigheid, behaagd mij een weinig te troosten, hebbende mij het onverhoopte middel gegeven den heer Prins van Oranje, uwen broeder, te smeeken, ten einde hij ons met het algemeen door zijne genade ook een weinig late genieten van den vrede, dien ons land herkregen heeft door zijn heilig en wijs gedrag. (2)

De prins van Oranje bevond zich den 27^n April te Dordrecht, den 7^n Mei te Haarlem, den 17^n te Geertruidenberg, den 18^n Juni te Delft, en in heel dien tijd is hij niet over den Rhijn geweest : dus, redeneeren de verdedigers van Antwerpens aanspraak voort, indien Maria Pypelinckx hem heeft kunnen smeeken, heeft zij hem te Geertruidenberg moeten gaan opzoeken en heeft zij een reis langs Rhijn en Maas naar Brabant gedaan.

Dat in heel dit stelsel de geboortedag van 28 Juni niet kan behouden blijven, spreekt van zelf. De heer Dumortier beweert dan ook, dat Rubens niet op dien dag ter wereld kwam. Inderdaad, zegt hij, Rubens is niet op 28 Juni 1577 geboren, want dan zou hij op zijn sterfdag, 30 Mei, niet in zijn 64e jaar, zooals zijn grafzerk verzekert, maar in zijn 63e geweest zijn. Hij kan niet op 28 Juni 1576 geboren zijn, want dan zou hij elf jaar oud geweest zijn, toen hij in

(1) P. Génard : Op. cit. Blz. 178. De akte is nogal slordig afgeschreven; behalve verkeerd geschreven woorden valt aan te merken, dat in de akte als lastdragers zouden dienen opgenoemd te zijn: Maria Pypelinckx *zijne vrouw*, Hendrick Pypelinckx en *Clara* de Thovion zijn schoonouders enz., ofwel Clara de Thovion en Hendrik Pypelinckx zijne schoonouders.

(2) Aiant maintenant plus de six ans continuelement pleuré ce nostre désastre, calamité et affliction l'une sur l'autre, il a pleu à ce bon Dieu, source de toute miséricorde, me consoler un peu, m'ayant donné le moyen inespéré de pouvoir supplier à Monsieur le Prince d'Orange, vostre frère, affin qu'il nous laisse avec la généralité jouyr aussi un peu par sa grâce de ceste paix que par sa saincte et sage conduite nostre pays a réconvert. Bakhuizen van den Brink : *Les Rubens à Siegen*. blz. 40.

Juli 1587 uit Keulen vertrok, terwijl hij zelf zegt, toen tien jaar oud geweest te zijn. Hij is geboren vóór 30 Mei 1577, vermits hij op zijn sterfdag, den 30ⁿ Mei 1640, in zijn 64ᵉ jaar was.

Wij merken op, dat de grafzerk zegt, dat Rubens bij zijn afsterven 64 jaar oud was, terwijl hij er slechts 63 was, en er ook maar 63 zou geweest zijn indien hij half Mei 1577 geboren ware. Nu het blijkt, dat hij Keulen verliet na 1587, is het ook bewezen dat zijn geheugen hem ontrouw was, toen hij verklaarde tien jaar te zijn, bij zijn vertrek naar Antwerpen. In die onnauwkeurige en onbestemde opgaven vinden wij geen aanleiding om den bepaalden dag, door Meyssens opgegeven, te verwerpen.

En nu de machtiging van Jan Rubens, het smeeken bij Willem van Oranje, de reis naar Antwerpen. Niet alleen Maria Pypelinckx, maar drie of vier andere bloedverwanten worden benoemd om de goederen van Jan Rubens in ontvangst te nemen. Niets bewijst, dat een hunner dien last volbracht hebbe in Mei 1577, veel minder dat Rubens' vrouw zich naar de Nederlanden begeven heeft om hem te volbrengen. Wanneer Maria Pypelinckx zegt, dat zij een middel heeft gehad Willem van Oranje te smeeken, beteekent dit juist nog niet dat zij hem is gaan vinden en zich aan zijne voeten is gaan werpen; zij kan dit door tusschenkomst van iemand anders of schriftelijk gedaan hebben. De heer Génard heeft een brief laten drukken, gedagteekend van 18 Mei 1577 uit Geertruidenberg, door Filips Marnix van Sint Aldegonde tot Jan Rubens gericht. Deze laatste had aan den vertrouwden raadsman van den Zwijger gevraagd, om den prins een verzoekschrift ter hand te stellen van gelijken inhoud als dat, welk zijne vrouw den 14ⁿ Juni aan Jan van Nassau zond. Marnix antwoordt hem, dat de tijden ongunstig zijn, dat hij het verzoekschrift nog niet heeft overhandigd, dat Willem heel de zaak door zijn broeder zal laten regelen, dat Rubens moet wachten, daar Marnix niets voor hem zou kunnen doen, al ware hij zijn broeder. Het is klaar dat, indien Maria vóór 18 Mei te Geertruidenberg geweest ware, Marnix zoo niet zou geschreven hebben, klaar ook dat indien zij voornemens ware naar Willem van Oranje te gaan, haar man geen smeekschrift door Marnix' tusschenkomst hadde laten bestellen.

Maar meer dan dit alles geldt het even eenvoudig als onwederlegbaar bewijs. Maria Pypelinckx was te Siegen in het begin van Mei en in het midden van Juni; hetzij haar zoon geboren werd in de eene of in de andere maand, kan hij niet dan te Siegen geboren zijn. Het is toch niet aan te nemen dat een vrouw met vijf kinderen, in de negende maand harer zwangerschap zonder volstrekte noodzakelijkheid haar huisgezin verlaat om eene reis van tachtig uren te gaan afleggen, in een tijd toen reizen zoo moeilijk was en toen de oorlog met al zijn akelige gevolgen elken dag weer kon uitbarsten; dat zij die reis zou afleggen in hoogstens vijf en veertig dagen en dan tijd en gelegenheid zou gevonden hebben om de zeer talrijke en ingewikkelde zaken van haren man te regelen, die geen dagen maar maanden vorderden, om dan nog prins Willem te gaan spreken, in kraam te komen, te herstellen en naar Siegen terug te keeren.

Zonder alle verdere uitpluizing van teksten en onderzoek of alle onderdeeltjes van het reisverhaal van Maria Pypelinckx wel in elkander passen, of er wel behoefte voor haar bestond naar Antwerpen te gaan, of zij daar iets te verrichten had en werkelijk iets verrichtte, moet men zeggen, dat heel het stelsel buitensporig gewaagd is, dat het geen steek houdt omdat het niet enkel op een onwaarschijnlijkheid, maar op een onmogelijkheid gegrond is

En wat de andere redenen, ten gunste van Antwerpen aangehaald, betreft, wij zien niet in, dat een harer in eenige mate eene bewijskracht bezit, die het onmogelijke stelsel aanneembaar zou maken. Dat men in Rubens' tijd hem algemeen aanzag als een Antwerpenaar, dat Karel I van Engeland en Jan Meyssens dit dachten, bewijst niet dat het waar was; dat hij geen behoefte

gevoelde het poorterschap te vragen is best mogelijk, daar hij zoovele even gewichtige en nog belangrijker rechten en voorrechten genoot als hofschilder der vorsten van het land; dat hij voor een notaris van Antwerpen als schilder, ingezetene en poorter van Antwerpen gold zoowel als bij zijne kunstmakkers, geeft even weinig zekerheid dat hij het was door geboorte of anderszins. Al deze bewijzen berusten op woorden, waarvan de beteekenis rekbaar is, of die worden gebruikt zonder dat zij, die ze schreven of spraken, ze wikten en wogen of vermoeden konden dat zij eens zouden kunnen gebezigd worden als getuigenissen betreffende het burgerrecht van Rubens in zijn moederstad. Daarom doen zij voor ons geen afbreuk op de zoo natuurlijke en zoo klare rechten, die Siegen kan doen gelden.

Wij schrijven dan ook zonder aarzelen als slotsom van dit onderzoek : Petrus-Paulus Rubens werd geboren te Siegen op 28 Juni 1577.

B. Rubens' Kinderjaren

Rubens' levensbeschrijving door zijn neef Filips Rubens — Zijne eerste jaren — Zijne schooljaren — Zijn verblijf bij Margareta de Ligne — Zijne schoolsche kennissen



Het hoofd van O.-L.-V. — Teekening. Studie voor *het Mirakel van den H. Ildefons* (Albertina, Weenen).

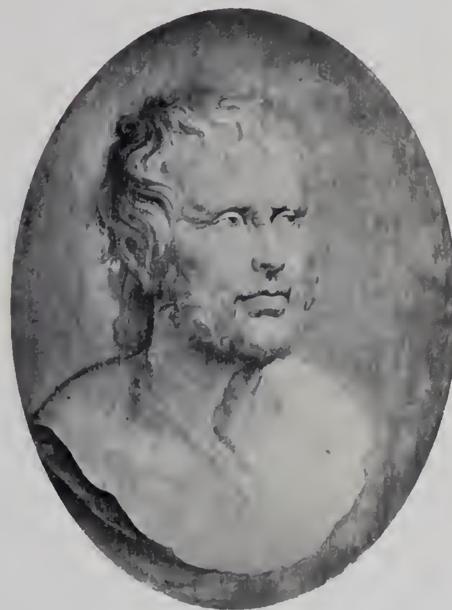
Rubens' levensbeschrijving door zijn neef Filips Rubens. — « Rubens werd in het jaar des Heeren 1577 » geboren te Keulen; daar genoot hij zijn eerste school- » onderricht en dit met een zoo gelukkigen aanleg, dat hij » zijne schoolmakkers van gelijken ouderdom gemakkelijk » overtrof, totdat hij, in 1587, na den dood zijns vaders » met zijne moeder volgaarne terugkeerde naar de stad » Antwerpen, die aan alle goede burgers het recht verleende » binnen hare muren weder te komen. Hij zette daar dan » zijne studiën voort. »

Zoo lezen wij in de Latijnsche levensbeschrijving, vervaardigd door den neef van Rubens, Filips, zoon van Rubens' broeder Filips. Daar dit, zoo niet de oudste, dan toch de meest geloofwaardige levenschets is van onzen kunstenaar, loont het wel de moeite over haar ontstaan en hare geloofwaardigheid eenige woorden te zeggen.

In 1676 werkte Roger de Piles, een Fransch schilder, die veel over kunst en kunstenaars geschreven heeft, maar zelf weinig met het penseel heeft voortgebracht, aan een boek, gewijd aan de theorie der schilderkunst en aan de beoordeeling der werken van Rubens. In dit boek, wilde hij een leven van dezen laatsten kunstenaar, dien hij hoogschatte boven allen, inlasschen. Door tusschenkomst van den hertog van Richelieu, die zelf niet minder dan 23 werken van Rubens bezat, had hij zich gewend tot Filips Rubens met verzoek om een levensschets over zijn oom. Den 11^{n} Februari 1676 zond Rubens' neef het gevraagde stuk aan den heer Picard, een zaakgelastigde van den hertog, die het aan de Piles ter hand stelde. In den loop van hetzelfde

jaar verschafte hij op verzoek van den Franschen schrijver dezen nog eenige nadere toelichtingen en in de eerste dagen van 1677 zag het boekje, waarin zich die levenschets bevond, het licht onder den titel : *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de* RUBENS *et de quelques uns de ses plus beaux ouvrages.* A Paris, chez Nicolas Langlois, rue St. Jacques, à la Victoire. M.DC.LXXVII.

In de brieven, die hij bij deze gelegenheid aan Filips Rubens schreef, zegt Roger de Piles, dat hij de korte levensschets, welke hem door den hertog van Richelieu overhandigd werd, in het licht zou gegeven hebben, te zamen met de beschrijving der werken van Rubens, welke zich in de verzameling van den hertog bevonden, indien hij uitvoeriger gedenkschriften bezat. (1) » Baglione en Bellori hebben reeds het leven van Rubens beschreven, voegt hij er bij, maar dezer berichten zijn niet duidelijk en niet omstandig genoeg, voornamelijk wat betreft zijne werken, zijn huiselijk leven en de wijze, waarop hij met zijns gelijken omging. » Hij vroeg hierover dan nog eenige nadere inlichtingen aan Filips Rubens, die deze hem gaf in een brief, welke ons is bewaard gebleven. (2) De Piles benuttigde de meeste dier berichten, hij voegde er bij wat hij in Baglione en Bellori meldenswaardigs vond, wat hij uit den mond van anderen had vernomen, werkte het verhaal met wat sieraden van zijn eigen vinding op, en liet dan het boek verschijnen. Toen hij er den 26n Februari 1677 een exemplaar van aan Filips Rubens zond, schreef hij hem : « Het is redelijk, dat ik U een werk aanbied, waarin gij het aangenaamste, al zij het dan niet het grootste deel hebt gehad, want het is door de goedheid, welke gij mij wel hebt willen betoonen, dat ik het leven van Rubens kan laten verschijnen. Ik heb van uwe mededeelingen gebruik gemaakt alsook van de gedenkschriften, die ik elders heb kunnen bekomen en van wat mij eenige personen, die hem gekend hebben, mij hebben gezegd over de gebeurtenissen, waarvan zij getuigen waren en die ik niet geaarzeld heb te schrijven, daar ik ze bevestigd heb bevonden door de verzekering van vele anderen en inzonderheid van hen, die hetzelfde leven hebben geschreven. »



BORSTBEELD VAN SENECA
Grauwschildering (Museum Plantin-Moretus).

Wij weten hierdoor wie aan Roger de Piles den Latijnschen tekst van het leven van Rubens meedeelde, wie hem de overige inlichtingen bezorgde en waar hij de bijzonderheden haalde, die hij er van elders aan toevoegde. Uit de brieven van Filips Rubens, bij die gelegenheid geschreven, blijkt ook wie dezen aan de stof van zijn levenschets hielp. Den 11n Februari 1676 schreef hij aan den heer Picard, den persoon door wiens bemiddeling de hertog van Richelieu de levenschets had laten vragen : « Toen mij het bericht toekwam, dat een Fransch heer van hoogen rang en verdienste kennis wenschte te nemen van het leven en de lotgevallen van Rubens, achtte ik het mijn plicht aan zijn wensch te voldoen, daar dit enkel kan dienen

(1) Brief van 5 Maart 1675. RUELENS : *La Vie de Rubens par Roger de Piles.* Rubens-Bulletijn. II, blz. 164.
(2) Ibid. II, blz. 164-167.

tot luister en eer der familie van den man, wiens neef ik ben. Ik zend hem dus het beknopt verhaal, dat ik getrokken en opgesteld heb uit de gedenkschriften, welke zijn oudste zoon heeft nagelaten. (1) Het zijn dus de herinneringen van Albertus Rubens, die samengevat zijn in de bladzijden geschreven door dezes kozijn. Ongelukkiglijk is het verhaal inderdaad zeer beknopt, maar, zooals wij het bezitten, is het toch immer van de grootste waarde; in breede trekken maakt het ons bekend met de belangrijkste voorvallen uit het leven van den grooten schilder.

Aan een anderen vurigen vereerder van Rubens hebben wij het te danken, dat de briefwisseling tusschen de Piles en Filips Rubens, met zoovele andere gewichtige oorkonden, voor ons bewaard zijn gebleven. Frans Mols, die in het midden der laatste helft van verleden eeuw werkte, bracht lange jaren door met opzoekingen te doen betreffende het leven en de werken van Rubens. Bij zijn afsterven liet hij veertien zware registers na vol afschriften van brieven, oorkonden, catalogussen, gedrukte stukken, en van aanteekeningen uit eigen waarneming. Hij benuttigde zelf die bouwstoffen niet om een werk over zijn uitverkoren kunstenaar te schrijven, maar redde te onzen gerieve menig belangrijk bescheid. Zoo vinden wij ook in zijne registers de Latijnsche levenschets *Vita Petri Pauli Rubenii* en dit nog wel in drie verschillige afschriften. Hij verklaart, dat hij den tekst vond in een kopij van Gaspar Gevartius, Rubens' goeden vriend. Het stuk werd voor de eerste maal in druk uitgegeven door baron de Reiffenberg in 1837.

Roger de Piles verklaarde, zooals wij zagen, in een brief aan Filips Rubens, dat Baglione en Bellori vóór hem het leven van Rubens geschreven hadden, en aan hunne schriften ontleende hij eenige bijzonderheden. Deze twee Italiaansche schrijvers waren tijdgenooten van Rubens en gaven een verzameling van levenschetsen van kunstenaars uit, waaronder zich ook die van Rubens bevindt. Baglione, die in 1571 te Rome geboren werd en die in 1644 stierf, liet twee jaar vóór zijn dood zijn werk drukken onder den titel : *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliotori, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642* (De Levens der Schilders, Beeldhouwers, Bouwmeesters en Plaatsnijders van het Pausdom van Gregorius XII en het jaar 1572, tot den tijd van Paus Urbanus VIII in het jaar 1642). Hij is dus de oudste levensbeschrijver van Rubens, hij spreekt in zijn korte schets meer bepaald over het verblijf van den schilder in Italië, maar is nochtans ook over zijn verderen levensloop tamelijk wel ingelicht. Bellori kwam in 1615 ter wereld en stierf in 1696 in zijne geboortestad, Rome. Hij gaf zijn bekend werk *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni* uit in 1672, vier jaar dus vóór het verschijnen van Roger de Piles' boek. Behalve de bijzonderheden, die reeds in Baglione's werk te vinden zijn, geeft hij menig bericht over de werken, die Rubens voor de kerken van België, voor Frankrijk en Spanje maakte. Hij leverde eene uitvoerige beschrijving der galerie van Maria van Medici, die wij na hem in alle Levens van Rubens weervinden, van de Triomfen van het H. Sacrament, van de Intrede van den Kardinaal-Infante te Antwerpen en stipte menig ander werk van den meester aan.

Wij mogen niet verzwijgen, dat de opzoekingen ten allen kante in openbare en bijzondere archieven in den loop dezer eeuw gedaan, oneindig meer over Rubens' leven en werken hebben aan het licht gebracht, zoodat wij op dit oogenblik de geschiedenis van den grooten man veel beter kennen dan zijn tijdgenooten en zelfs dan zijn naaste bloedverwanten.

(1) *Rubens-Bulletijn*. II, blz. 162-3.

Rubens' kinderjaren. — Laat ons nu nagaan of Filips Rubens de Piles nauwkeurig inlichtte over de eerste jaren van Rubens, en daarbij aanteekenen wat wij er uit andere bronnen over te weten kwamen.

Wij komen niet meer terug op de bewering van Filips Rubens, volgens welke zijn oom te Keulen zou geboren zijn, maar willen het vervolg der hooger aangeteekende brok uit zijn levenschets nader bespreken. Volgens den schrijver der *Vita* zou Rubens' moeder met hare kinderen in 1587, na den dood van haren man, uit Keulen naar Antwerpen terug gekeerd zijn. Dit bericht wordt bevestigd door Jan Brant in de levensbeschrijving van Filips Rubens, den broeder van Petrus-Paulus; maar uit andere bescheiden blijkt het onnauwkeurig te zijn. Het is wel waar dat het magistraat der stad Keulen, op 27 Juni 1587, een getuigschrift afleverde aan Maria Pypelinckx, verklarende dat zij aldaar gewoond had van het jaar 1569 af en zich in alles gedragen had zooals het een eerzame burgeres betaamt, (1) en hieruit schijnt ook wel te kunnen afgeleid worden, dat de weduwe toen voornemens was zoo spoedig mogelijk den vreemden grond te verlaten en naar de geboorteplaats terug te keeren; maar aan dit besluit heeft zij, om ongekende redenen, niet zoo dadelijk gevolg gegeven. Inderdaad op 25 April 1588 verschijnt op haar verzoek voor burgemeesters en raad van Keulen Petrus Ximenius, die kwam verklaren, dat het handteeken van Joannes Rubens, op de akte van 31 Mei 1576, te Siegen verleden in tegenwoordigheid van denzelfden Ximenius, inderdaad echt was; door deze akte erkende de overledene aan zijn vrouw de som van 8000 daalders schuldig te zijn, welke zij betaald had om hem uit de gevangenis te verlossen. (2) Zeker is het wel niet, maar waarschijnlijk toch, dat Maria Pypelinckx zich toen nog te Keulen bevond en dat zij zelve aan Ximenius het stuk voorlegde, dat hij echt verklaarde.

Een meer bepaalde verzekering van het feit, dat de weduwe van Jan Rubens nog een heelen tijd te Keulen bleef wonen, vinden wij in de getuigenis afgelegd voor de Schepenen der stad Antwerpen, door Meester Andries van Brueseghem, Schepene van Antwerpen, Jonker Lazarus Haller en Jonker Gillis de Meere, op 24 November 1589. De eerste verklaart onder eed, dat hij Maria Pypelinckx met hare vier kinderen, Jan Baptista, Filips, Pieter-Pauwel en Blandina, in de jaren 1583, 1584 en 1585 te Keulen heeft weten wonen; de tweede, dat zij aldaar van 1579 tot 1585 heeft verbleven; de derde, dat hij haar daar van 1577 tot 1580 heeft gekend. Alle drie getuigen verder dat zij « alhier bynnen deser stadt met 3 hare kinderen, van Colen, omtrent drye vierendeelen jaers is commen woonen, ende dat den oudsten sone, namentlijck Jan Baptista meer als drij jaren ende een halff, van Colen voorseyt naer Italien is getrocken. » Als bewijs dat zij in staat waren met kennis van zaken deze getuigenis af te leggen, bevestigen zij alle drie, dat zij met Maria Pypelinckx en hare kinderen « altijt goede ende familiere kennisse hebben gehouden. » (3)

Indien Maria Pypelinckx met de drie kinderen, die nog bij haar woonden op het einde van November 1589, eerst sedert ongeveer negen maanden in Antwerpen was aangekomen, dan verliet zij Keulen rond het einde van Februari van hetzelfde jaar. Hoe beslist de verklaring der drie vrienden van Maria Pypelinckx luide betreffende het tijdstip, waarop zij naar Antwerpen terugkeerde, ben ik er niet volkomen door overtuigd; ik acht de bepalingen van tijd uit het geheugen en van ten naasten bij niet volkomen vertrouwbaar, en het feit, dat Maria Pypelinckx haar getuigschrift vroeg in Juni 1587, dat Petrus-Paulus en zijn neef beiden verzeker-

(1) P. Genard: *Rubens*. Blz. 266.
(2) Ibid. Blz. 143.
(3) F. Jos. van den Branden: Op. cit., blz. 380.

den, dat het vertrek naar Antwerpen in hetzelfde jaar plaats had, doet mij twijfelen of de weduwe van Jan Rubens inderdaad nog wel anderhalf jaar in Keulen vertoefd heeft en of zij niet reeds in 1588 naar Antwerpen verhuisde.

Bij hare aankomst vestigde Maria Pypelinckx zich met hare drie kinderen in het huis Sint-Arnoldus op de Meir, dat tegenwoordig het nummer 54 draagt. Om dit aanzienlijk gebouw te kunnen bewonen moest de toestand harer fortuin gunstig zijn.[1] En inderdaad wij vinden dat, toen hare dochter Blandina den 25n Augustus 1590 in het huwelijk trad met Simeon du Parcq, hare moeder haar, behalve haren uitzet, een huwelijksgift van twee honderd gulden rente jaarlijks schonk. Den 31n October 1601 werd het huis op de Meir verkocht door Maria Pypelinckx en hare zuster Susanna, aan Hendrik Hoens. Sedert dien betrok de weduwe van Jan Rubens het huis in de Kloosterstraat, waar zij nog woonde toen zij stierf. (1)



BALTHASAR MORETUS — Gravuur van Corn. Galle naar Erasm Quellin (Museum Plantin-Moretus).

RUBENS' SCHOOLJAREN. — Rubens was toen, volgens hij zelf beweerde, tien jaar oud, of liever, zooals wij hooger zagen, elf jaar en misschien zelfs ruim elf jaar en half. In Keulen, zoo getuigt zijn neef, had hij zijne makkers door zijn gelukkigen aanleg overtroffen en in Antwerpen zette hij zijn studiën voort. Daar had hij voor schoolmakker zijnen trouwen vriend gedurende het grootste deel zijns levens, den toekomenden eigenaar der Plantijnsche drukkerij, Balthasar Moretus, zoon van Jan, kleinzoon van den beroemden Christoffel Plantijn en zelf een man van ongemeene verdiensten. In een brief, dien deze den 3n November 1600 aan Filips Rubens, toen te Rome verblijvende, schreef, verklaart hij, dat hij dezes broeder, onzen Petrus-Paulus, reeds kende van in de school en dat hij den jongen met zijn uitmuntenden geest en beminnelijken aard daar leerde liefhebben. (2)

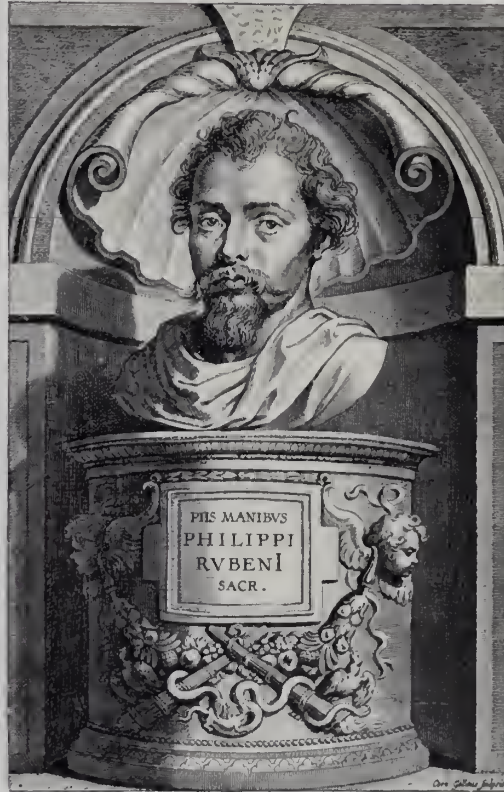
Balthasar Moretus werd geboren den 23n Juli 1574 en was dus drie jaar ouder dan zijn vriend Rubens. Uit de rekeningen van het Plantijnsch Museum weten wij, dat hij en zijn broeder Jan, van 23 April 1586 tot 22 October 1590, school gingen bij Meester Rumoldus Verdonck op het kerkhof van Onze-Lieve-Vrouw. Deze school was de papenschool of de school van Onze-Lieve-Vrouweparochie ; zij was gelegen achter het hooge koor der hoofdkerk, op de tegenwoordige Melkmarkt. Rumoldus Verdonck, die aan haar hoofd stond, werd geboren te Eerselen in 1541, was eerst schoolmeester te Lier en werd in 1579 in Antwerpen toegelaten tot het onderwijzen van Latijn en Grieksch. Hij werd aangenomen in de schoolmeestersgilde

(1) AUG. THIJS : *Historiek der straten van Antwerpen*. Blz. 404, 585.

(2) — Fratrem tuum jam a puero cognovi in scholis, et amavi lectissimi ac suavissimi ingenii juvenem. — (Archief van het Museum Plantin-Moretus, Register XII, blz. 126. — *Correspondance de Rubens*. I, blz. 1.)

in 1580 en werd poorter van Antwerpen den 7n Juli 1581. Hij stierf den 12n Juni 1620 en werd in de St. Jacobskerk begraven, waar zijn grafzerk nog te vinden is.

Op zijn school leerde men hoofdzakelijk Latijn, een weinig Grieksch en waarschijnlijk werd er ook les in het Vlaamsch gegeven. De voornaamste schoolboeken, die men er gebruikte van 1586 tot 1590, zijn, volgens de rekening der Plantijnsche drukkerij, voor het Latijn : *Epistolae familiares, Oratio pro Archia poeta* en *de Amicitia* van Cicero, de vier eerste boeken der *Aeneïs* en de *Bucolica* van Virgilius, de *Adelphus* en een bloemlezing uit Terentius, de tooneelstukken *Tobaeus* en *Saulus* van Cornelius Schonaeus; voor het Grieksch benuttigde men : *Van de opvoeding der Kinderen* door Plutarchus; als spraakleeren en andere theoretische werken gebruikte men voor het latijn de *Rudimenta* en de *Syntaxis* van Despauterius, de *Etymologia* van Harlemannus, de *Rhetorica* van Valerius, de *Dialectica* van Hunnæus; voor het Grieksch de *Grammatica Graeca* van Clenardus. (1)



FILIPS RUBENS
Naar een gravuur van Corn. Galle.

Toen Rubens in 1606 te Rome verbleef en met zijn broeder samenwoonde, liet hij door dezen, die met Balthasar Moretus samen gestudeerd had bij Justus Lipsius te Leuven en toen in nauwe betrekking tot zijn studiemakker stond, zijn vriend uit de school van Rumoldus Verdonck groeten; toen Petrus-Paulus in 1609 trouwde meldt Balthasar Moretus dit nieuws aan zijn broeder Jan, als een gebeurtenis in het leven van iemand, die beider bekende en vriend was. Lang kunnen zij echter niet samen school gegaan zijn, vermits Rubens terstond na het huwelijk zijner zuster Blandina ging uitwonen. Daar dit huwelijk plaats had op 25 Augustus 1590, mag men aannemen, dat Petrus Paulus nog in het laatste vierendeel van dit jaar ophield de lessen van meester Verdonck te ontvangen.

Filips Rubens zegt, dat zijn oom vijftien jaar oud was, wanneer hij de school verliet. (2) Volgens alle berekening was Petrus-Paulus Rubens toen slechts dertien jaar en half oud, en, indien het waar is, dat hij eerst in het begin van 1589 te Antwerpen terugkeerde, kan hij geene volle twee jaar de school van Meester Verdonck bezocht hebben. Wanneer men nu in aanmerking neemt dat hij, zonder een geleerde te zijn, toch in ruime mate allerlei kennissen bezat, begrijpt men gemakkelijk, waarom Roger de Piles in een zijner brieven aan Filips Rubens deed opmerken, hoe weinig waarschijnlijk het hem voorkwam, dat Rubens al zijn geletterdheid reeds op dien jeugdigen ouderdom had opgedaan. De neef van den grooten kunstenaar antwoordt daarop, dat ook nadat zijn oom de school verlaten had en niettegenstaande zijne bezigheden

(1) MAX ROOSES : *Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus*. Antwerpen, 1884. Blz. 10. Overgedrukt uit het *Rubens-Bulletijn*, I en II.

(2) *Rubens-Bulletijn*. II, blz. 164.

als schilder, hij nooit ophield zich op het aanleeren van het Latijn toe te leggen, zoodanig dat heel zijn leven slechts één studie geweest is. En, voegt hij er bij daar zijn vader een zeer geletterd man was had hij goede grondregels en onderrichtingen van hem ontvangen, zonder nog te spreken van den vluggen geest en het gemak van begrijpen, die de natuur hem schonk.

Zoo zal het inderdaad wel geweest zijn : Rubens heeft te Keulen bij zijn geleerden vader en in de school aldaar het eerste onderwijs genoten en zijne klassieke studiën begonnen; te Antwerpen heeft hij die regelmatig voortgezet bij meester Rumoldus Verdonck; toen hij het moederlijk huis verlaten had, is hij voortgegaan, zoowel tijdens zijn verblijf bij de gravin de Lalaing als gedurende zijne leerjaren bij zijne meesters in de schilderkunst, zich zooveel mogelijk schoolsche kennissen eigen te maken.

Rubens bij Margareta de Ligne. — Rubens verliet dus zijn moeders huis rond het einde van het jaar 1590 om uit te wonen en zijnen eigen kost te verdienen, zooals Maria Pypelinckx het zelve getuigde. Dit feit bevestigt Filips Rubens en terzelfder tijd duidt hij aan, waar zijn oom heen trok. Weldra, zegt hij, werd hij door zijne moeder in dienst gesteld bij de edelvrouw Margareta de Ligne, weduwe van Filips graaf de Lalaing, bij wie hij een korte poos bleef onder de eeredienaars, die wij pages noemen. In een zijner brieven aan de Piles komt hij hierop terug en zegt : de weduwe van graaf Filips de Lalaing, bij wie Rubens page was, hiet Margareta de Ligne en was moeder der gravin van Berlaymont. (1) Verder weten wij niets met zekerheid over dit zonderlinge optreden van Rubens in de wereld.

De edelvrouw, bij wie hij als page werd aangenomen, was Margareta de Ligne-Arenberg, die in 1569 Filips de Lalaing, heer van het land van Escornaix, baron van Wavrin, kapitein-generaal en groot-baljuw van Henegouwen, gehuwd had. Zij werd weduwe in 1583 en had twee dochters Catharina of Christina, die Maximiliaan graaf van Belle huwde, en Margareta, die de vrouw werd van Floris van Berlaymont en het klooster van Berlaymont, te Brussel, stichtte. Margareta de Lalaing stierf in 1598 en werd te Belœil begraven. Toen haar man leefde verbleef het gezin in de hoofdstad van Henegouwen, waar hij het hof van Naast of het kasteel bewoonde en in de stad Audenaarde, waar nog het hof van Escornaix bestaat. Daar na den dood van den baljuw zijn weduwe zich niet meer in Bergen hoefde op te houden, zoo is het waarschijnlijk dat zij naar Audenaarde ging wonen en dat Rubens een korten tijd bij haar in die stad verbleef. (2) Wij zeggen een korten tijd; inderdaad de schrijver der *Vita* verzekert, dat hij al spoedig, walgend van het hofleven en door zijn aard tot de studie der schilderkunst gedreven, van zijn moeder verzocht en bekwam, daar het ouderlijk fortuin sterk door de oorlogen verminderd was, om in de leer te gaan bij Adam van Noort, een Antwerpschen schilder. Het huis der gravin de Lalaing moest op grooten voet ingericht zijn, daar Filips Rubens er kon over spreken als over eene hofhouding; een school voor den toekomenden kunstenaar was het zeker in hoofsche wellevendheid; maar men begrijpt gemakkelijk, dat hij met zijn vurigen werkzamen aard al spoedig een weerzin moest krijgen aan zulke dienstbaarheid, welke glans haar dan ook omgave. Men mag aannemen, dat hij in den loop van het jaar 1591 naar moeders huis terugkeerde.

Lang bleef hij daar niet. In haar testament, geschreven den 18^{n} December 1606, bevestigde Maria Pypelinckx, dat hare beide zonen, Filips en Petrus-Paulus, na het huwelijk harer dochter Blandina, dat plaats had den 25^{n} Augustus 1590, wtghewoont en hunnen cost

(1) *Rubens-Bulletijn*. II, blz. 167.

(2) *Correspondance de Rubens*. I, blz. XIII.

gewonnen hadden, en verder in hetzelfde stuk herhaalt zij dat beyde van doen af oft corts daerna uyt (haren) cost ende last geweest sijn. (1) Al spoedig dus na zijn terugkeer uit het huis der gravin de Lalaing is Rubens gaan wonen bij zijn eersten meester in de schilderkunst, die niet Adam van Noort was, zooals Filips Rubens beweert, maar wel Tobias Verhaecht. Dat hij bij dezen laatste zijn intrek nam valt niet te verwonderen, daar Verhaecht tot de familie Rubens behoorde door zijn huwelijk met Susanna van Mockenborch, kleindochter van Jan De Lantmeter, stiefvader van Jan Rubens. Uit Maria Pypelinckx' verklaren mogen wij opmaken, dat hij ook bij zijne twee latere meesters gewoond heeft. Wij weten echter, dat, vooraleer hij naar Italië vertrok, hij een eigen huishouden had ingericht of in zijn moedershuis was teruggekeerd. Inderdaad, hij zelf verklaarde den 6n Augustus 1628 voor notaris van Breuseghem, dat Deodaat del Monte bij hem aan huis en in den kost gewoond had om van hem de schilderkunst te leeren, vóór dat Rubens naar Italië vertrok. (2)

Alles te zamen vattende wat wij weten van Rubens' kinderjaren mogen wij zeggen, dat hij de school verliet vóór hij zijn veertiende jaar bereikt had en in korten tijd verbazende vorderingen had gemaakt.

Rubens' schoolsche kennissen. — Het voornaamste studievak was toen het Latijn. Rubens bezat eene zeer degelijke kennis dezer taal. Dat hij ze zonder eenige moeite verstond, weten wij uit tal zijner brieven, waarin hij spreekt over den inhoud der Latijnsche boeken, die hij gelezen heeft, en om slechts een enkel en welgekend voorbeeld aan te halen, schrijven wij uit zijn brief van 1 Augustus 1637 aan Franciscus Junius, wiens Latijnsch boek *de Pictura Veterum* hij zoo even gelezen had, eene der eerste zinsneden over : ick eerst wunschte den boeck te sien ende te lesen, ghelyck ick nu met attentie ghedaen hebbe, en verder door geeft hij zijn oordeel over het werk te kennen in eene brok oprecht sierlijk Latijn, die het grootste deel van den brief inneemt. Een ander bewijs van het gemak, waarmede hij die taal hanteert, vinden wij in zijn brief van 29 December 1628 aan Gaspar Gevaerts. Hij begint zijn schrijven in dezer voege : Myn antwoorde in duytsche taele sal ghenoech doen blycken dat ick niet en meritere de eere die UE. my aendoet met syne Latynsche brieven. Myn exercitien ende *studia bonarum Artium* (letterkundige studiën) syn soo verre verloopen dat ick soude moeten *veniam præfari solœcismum liceat fecisse* (beginnen met verschooning te vragen taalfouten gemaakt te hebben). En niettegenstaande die verontschuldiging schrijft hij de helft van zijn langen brief in het Latijn, bewijzende aldus, dat, wat hij ook vergeten mochte hebben van zijn schoolkennissen, hij er toch nog genoeg van bezat om zich zonder eenige moeite in de taal der geleerden uit te drukken.

Een treffend bewijs zijner meer dan gewone kennis van het Latijn vinden wij in een brief, door hem aan Franciscus Sweerts geschreven in Februari 1618, waarbij hij zijn gevoelen te kennen geeft over antieke kunstwerken, onder welke een drinkvat voorkwam. Hier van sprekende zegt hij: bibebant autem in sacris ut Saufeia (gedurende de offeranden in den tempel dronken zij als Saufeia). Sweerts zond dien brief aan Camden, den Engelschen geleerde, die hem zijn oordeel gevraagd had. Noch de uitgevers der Latijnsche briefwisseling van Camden, noch die van Rubens' brieven hebben dezen tekst verstaan; voor *Saufeia* lazen zij *Lauseia* of *Laufera* en wisten niet wat te maken van dit woord, dat niets anders is dan de eigennaam van een Romeinsche priesteres, die Juvenalis in de IXe zijner Satyren als naar den wijn verhangen

(1) P. Génard : Op. cit. Blz. 374, 376.
(2) Corn. De Bie : *Het gulden Cabinet.* Blz. 135.

brandmerkt en wier naam in de verschillende handschriften van den Latijnschen hekeldichter *Saufeia, Laufeia, Laufella* gelezen wordt. (1)

Er wordt zeker een meer dan gewone vertrouwdheid met de Latijnsche schrijvers vereischt, om zoo ter loops een naam te vermelden, die slechts één maal in de klassieken voorkomt. De bevestiging, dat Rubens wel zinspeelt op dit vers van Juvenalis, zijn lievelingsdichter, vinden wij hierin, dat hij in éénen adem een vers herinnert van Virgilius: Cum faciam vitula pro



De Triomf van Scipio
Teekening naar Giulio Romano (Museum van den Louvre, Parijs).

frugibus, ipse venito, dat door de oude verklaarders van Juvenalis bij den naam van Saufeia wordt vermeld. (2)

(1) Ziehier de geheele brok uit Rubens' brief: Sed ne nihil dicam, cum nihil tamen certi in re tam obscura affirmare ausim, si vitula istud animal est ego suspicarer de quodam voto pro frugibus juxta illud vulgi: cum vitula facies pro frugibus suscepto; hoc suadet patera frugifera et vas potorium in altera manu ab urnis fluviorum quantitate et forma omnino dispar [urnæ siquidem grandes et depressiore alveo]: bibebant autem in sacris ut Saufeia: corona etiam sacrificiis propria sive florida, sive herbacea vel aurea vel alius materiei ut multis exemplis doceri potest. (*Correspondance de Rubens* II, 124).

(2) In dezen vorm vindt men in de uitgaven der XVIe en XVIIe eeuw de plaats van Juvenalis:

Sed prodere malunt
Arcanum, quam subrepti potare Falerni
Pro populo faciens quantum Saufeia (of Laufella) bibebat.
(Juvenalis, Sat. IX, vv. 115-117).

(Want zij verkiezen de heilige geheimen uit te brengen, liever dan bedektelijk zooveel Falerner wijn te drinken als Saufeia er dronk wanneer zij voor het volk offerde).

JAN BRANT
(Pinakotheek, Munchen)



Behalve Latijn kende Rubens Fransch. Van in het jaar 1621 bezitten wij brieven door hem in die taal geschreven en ongetwijfeld zal hij er zich wel van bediend hebben aan het hof der Aartshertogen te Brussel en in vele zijner diplomatieke onderhandelingen. Waarschijnlijk leerde hij ze van jongs af bij zijn vader en oefende hij er zich ten huize der gravin de Lalaing verder in. Hij zegt wel ergens, dat hij geen Fransch kent en alleen die taal bezigt voor een enkelen keer, opdat zijn schrijven kunne gelezen worden aan iemand, die geen andere taal verstaat; maar die verklaring legt hij af op het einde van een langen brief, die in onberispelijk Fransch gesteld is. (1)



DE BLINDE ELYMAS
Teekening naar Rafaël (Albertina).

Zijne gewone schrijftaal was het Italiaansch, waar hij de eerste beginselen kan van geleerd hebben bij Otto Vænius en waarin hij zich in Italië spoedig volmaakte. Die taal was toen geheel Europa door gebezigd als de spraak der voorname personen en der staatsmannen en wij zien dan ook, dat Rubens er zich van bediende, zoowel met Spaanschen als met Franschen, zoowel met Duitschers als met Engelschen.

Het Nederlandsch was zijne moedertaal, de taal van den huiselijken kring en van den mondelingen en schriftelijken omgang met zijne leerlingen en zijne vrienden van alle dagen.

Daarop volgen dan de Commentariën :
VETUS SCHOL: *Pro populo faciens quantum Saufeia bibebat.* Sacrificans virgo Vestæ.
Virgilius : Cum faciam vitulum pro frugibus, ipse venito.
JOANNES BRITANNICUS: *Laufella* (een andere lezing van *Saufeia) bibebat.* Laufellam sui temporis mulierem vinolentam notat.
(1) Brief aan Pierre Dupuy, Antwerpen, 1630. — GACHET : *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens.* Blz. 255.

Veel moeite gaf men zich toen niet in de scholen der deftige lui, om de jongens hunne moederspraak te leeren. Die kenden zij ook wel zonder lessen en zonder boeken, meende men: een stelregel die, helaas! nog meer dan twee eeuwen ten onzent in eere gehouden werd. Het gevolg was, dat ieder zoowat op zijn eigen manier schreef en dat volle vrijheid op dit punt, voortspruitende uit volslagen onwetendheid, heerschte. Rubens schreef zijn eigen taal gebrekkig, maar niet gebrekkiger dan een ander; men schreef toen overigens slecht om strijd: wie het meest Fransche woorden in zijn Vlaamsch kon stoppen scheen het deftigst, het geleerdst en het meest ontwikkeld. Hier en daar trof men iemand aan, gezonder van geest, die vond dat de eigen taal zoowel als de vreemde verdiende geleerd en volgens regels geschreven te worden, maar eerst later zouden deze nieuwe denkbeelden veld winnen en dan zou het nog in Noord-Nederland zijn.

Dat het Spaansch Rubens niet geheel vreemd gebleven is spreekt vanzelf, daar onze gewesten onder de heerschappij van Spanje stonden en hij gedurig in aanraking kwam met personen geboortig uit dit land. Indien men een bewijs noodig had, dat hij die taal wel machtig was, zou men het vinden in een brief van hem aan Valavez geschreven den 2[n] April 1626, waarin hij verzoekt hem zeker pas verschenen boek liever in den Spaanschen dan in den Franschen tekst te zenden.

Rubens' kinderjaren waren fel bewogen; de herinnering aan het doorgestane leed en de beklemmende angst voor de toekomst, die als een donkere wolk over het ouderlijk huis hingen, de veranderingen van verblijf, van Siegen naar Keulen, van Keulen naar Antwerpen en van daar naar het paleis der gravin de Lalaing, de dood zijns vaders, de onafgebroken kommernissen, waaronder de moeder gedrukt ging, verstoorden voor hem de onbezorgdheid van het gewone kinderleven en moesten zijn ongemeen vatbaren geest vroegtijdig rijpen. Zijne ouders hadden in de laatste tijden veel van hun fortuin verloren. In de jaren, die verliepen tusschen hare terugkomst te Antwerpen en het vertrek van Petrus-Paulus Rubens naar Italië, zag Maria Pypelinckx zich verplicht verscheiden harer bezittingen te gelde te maken, om ieder het zijne te kunnen geven; maar onbemiddeld was zij geenszins, zooals onder anderen blijkt uit haar testament. Het gezin leefde als eene voorname familie en Rubens' eerste opleiding was niettegenstaande al de kwellingen en rampen, welke vader en moeder doorstonden, die van een jongen uit den hoogeren burgerstand, wel verzorgd en liefderijk bewaakt.

C. Rubens' Leerjaren

Rubens' meesters — De Antwerpsche Schilderschool in 1590 — Tobias Verhaecht — Adam van Noort — Otto Vænius — Rubens' werken uit zijn leerjaren

Rubens' meesters. — Wij zegden reeds, dat de schrijver der *Vita* verhaalt hoe Rubens, al spoedig walgend van het hofleven en door eigen aard tot de studie der schilderkunst gedreven, van zijn moeder toelating bekwam, nu de fortuin zijner ouders sterk verminderd was door de oorlogen, bij den Antwerpschen schilder Adam van Noort in de leer te gaan. Dan bericht de schrijver verder: « Onder de leiding van dezen meester legde hij gedurende vier jaar de « grondslagen zijner kunst, met zulk gevolg, dat het bleek hoe hij door de natuur er toe

geschapen was. Daarna bleef hij nog ongeveer vier jaar in de leer bij Otto Vænius toen ter tijde den eersten der Nederlandsche schilders.

Eene volledigiging dezer berichten vinden wij in het onderschrift van het portret van Tobias Verhaecht, uitgegeven door Meyssens in 1649; daar lezen wij : « Tobias Verhaecht, landschapschilder, zeer beroemd door zijne zeldzame schilderijen, is de eerste meester van den vermaarden Petrus-Paulus Rubens geweest ; hij werd geboren te Antwerpen in het jaar 1566 en stierf in 1631. » In het artikel door Sandrart in zijne *Teutsche Academie* aan Rubens gewijd wordt het feit, dat Rubens bij Verhaecht in de leer ging bevestigd, hetzij dat de Duitsche schrijver, wat waarschijnlijk is, het overnam uit Meyssens' opschrift, hetzij Rubens zelf het hem meedeelde toen Sandrart met den Antwerpschen meester in Holland reisde.

Rubens vertrok naar Italië den 9^n Mei 1600. Bracht hij acht jaren door in de winkels van Otto Vænius en Adam van Noort, dan ging hij in de leer bij den laatste in 1592. Er kan dus slechts een korte tijd verloopen zijn tusschen den dag, waarop hij den dienst der gravin de Lalaing verliet en dien, waarop hij aanklopte bij Tobias Verhaecht. Aangenomen dat hij een half jaar, van het einde van 1590 tot het midden van 1591, aan het hof der edelvrouw bleef, dan kan hij nog een jaar, van half 1591 tot half 1592, bij zijn eersten meester gestudeerd hebben.

Vooraleer in bijzonderheden te treden over Rubens' meesters, is het noodig, dat wij den toestand onzer schilderschool doen kennen op het oogenblik, dat hij, die geroepen was om haar te vernieuwen en te overheerschen, zich aanbood om er in opgenomen te worden.

DE ANTWERPSCHE SCHILDERSCHOOL IN 1590. — Van in het eerste vierendeel der zestiende eeuw was Antwerpen de rijkste en meest bevolkte stad der Nederlanden geworden. Hare haven was de drukst bezochte van westelijk Europa, binnen hare muren stroomden vertegenwoordigers van den handel aller steden en landen en geleerden uit alle gewesten samen. Niet alleen verhief zij zich boven de zustersteden in stoffelijke weelde, ook de hoofdstad der kunst werd zij in die dagen van ongeëvenaarden bloei.

Quinten Massys, de glorierijkste vertegenwoordiger der oude school in haar laatste tijdperk, had daar een leven vol roem en bedrijvigheid doorgebracht en geëindigd in 1530 na er werken geschapen te hebben, die geteld worden onder de meesterstukken der wereldkunst. Joachim De Patinir was er zes jaar vroeger gestorven. Hij en Hendrik De Bles, zijn tijdgenoot, hadden de vroegere kunst verjongd door in hunne werken een aanzienlijke plaats aan het landschap in te ruimen ; maar met hun heengaan was ook het eerste tijdperk der Nederlandsche schilderschool voor goed gesloten. Het jongere geslacht had reeds verzaakt aan de overleveringen der voorgangers, het wou andere idealen gaan najagen en had eene nieuwe school gesticht, wier zetel Antwerpen al spoedig werd en tot welke Jan Massys, Frans Floris, Marten De Vos, de oude Franken's, alsook twee van Rubens' meesters en tientallen anderen behoorden, de school der Romanisten, om den naam te bezigen, welken zij zich zelven kozen.

De oude Vlaamsche School was een afstammelinge der miniaturisten ; wat deze middeleeuwsche hanteerders van het penseel voor regel hadden gekozen in het schilderen hunner tafereeltjes op perkament, de haarfijne uitvoering, het vullen van hun nauwe lijst met de eerbiedig waargenomen bijzonderheden van het tooneel, waarop de handeling plaats grijpt, de opsmukking van menschen en zaken met fraaie en hooge kleuren, het argelooze geloof in de leer en de legende van den godsdienst, dit alles werd als wet erkend door de van Eyck's

en hunne opvolgers en met verhoogde scheppingskracht toegepast op hunne paneelen; gedurende meer dan een eeuw werd heel het Vlaamsche land door, maar voornamelijk in Brugge, een reeks meesterwerken geschapen, waarin de meest verfijnde kunst de opvattingen van de innige godsvrucht dier tijden en de waarnemingen van het werkelijk leven weergaf in schitterende kleuren, gelouterde lichaamsvormen en ingetogen houdingen.

Toen kwam er een plotselinge ommekeer. De groote roep, die over de werken der Italiaansche meesters uit de vijftiende en de zestiende eeuw was opgegaan, had zich aan deze zijde der Alpen verspreid en van kort na 1500 was de uittocht onzer jonge schilders begonnen naar de streken, welke zij het land van belofte hunner kunst noemden. De werken, die zij daar gingen bewonderen, beantwoordden aan eene kunstopvatting lijnrecht staande tegenover die onzer vroegere Nederlandsche meesters. Zij was door en door heidensch; het voorwerp harer vereering was niet de bovennatuurlijke wereld, zooals het Christendom die had opgevat, met hare heiligen, onstoffelijkt door hunne versterving en verheven door hun geloof; met haren God, die door zijn lijden en zijn vernedering bij uitstek de man der smarten was geworden; de nieuwe kunst bewonderde boven alles den gezonden, harmonisch ontwikkelden, krachtig gespierden mensch, bevallig van houding, zwierig van handeling. Hare voorbeelden zocht zij in de antieke kunst; hare heiligen waren de Goden, die Griekenland en Rome aanbeden hadden, of ten minste zij herschiep hare hemelingen naar het beeld der bewoners van den heidenschen Olympus. De meesters der nieuwe school ijverden niet om hun uitvoering keurig tot in de minste bijzonderheid, miniatuurachtig fijn, liefelijk van uitdrukking en glansend van kleur te maken; de grootste hunner zochten naar breede, krachtige herschepping van het leven, naar statige sierlijkheid der lijnen. De kleur was voor hen een zaak van ondergeschikte waarde, de teekening was hoofdzaak. Zij vonden geen behagen in de nauwgezette waarneming der werkelijkheid en gevoelden geene liefde voor de dingen van gering belang in de wereld daar buiten. Zij vereenvoudigden de vormen om de algemeene schoonheid te bereiken, zij kozen uit hetgeen de werkelijkheid hun aanbood het belangrijkste, zij zochten eenheid en meer aaneengesloten samenstellingen te bereiken door besnoeiïng der bijzaken. Zij stamden als kunstenaars en als menschen af van de oude Romeinen, die zich zelven in het geestesleven naar de Grieken gevormd hadden. De Renaissance, die de schriften der ouden en hunne beeldhouwwerken weer aan het licht gebracht en in eere gesteld had, gaf ook aan



O.-L.-V. Boodschap
(Rijksmuseum, Weenen).

de kunst in Italië hare nieuwe richting, en naar Italië gingen onze schilders der zestiende eeuw zich oefenen op het spoor van de vereerders der ouden.

« 't Is kenlyck, » zegt van Mander, de schilder-schrijver die tot die school behoorde en de geschiedenis zijner voorgangers en tijdgenooten te boek stelde en liet drukken in 1604, « 't Is kenlijck, dat voormael t'hooft der Steden, het alder schoonste Room, bloeyende in voorspoet, en volkrijck wesende, placht in ghelijck ghetal van Menschen t'overvloeyen, en verciert



Otto Vænius. — De Zegepraal der H. Kerk
(Museum Schleissheim).

te wesen van constighe uytnemende beelden, oft om beter segghen Marmoren, en Coperen, die door hooge vernuftheyt natuerlijck in uytgekosen alderschoonste Menschen Lichamen, en Dieren lijven waren verandert. Oock weetmen wel, dat verscheydenmael den dullen krijgh, nijdigh, knerstandende, dese soo heel verheven Stadt heeft met rouwe handen aenghetast, over hoop gheworpen, en met vernielende voeten vertreden : maer doe eyndlingh Room haer begon beter te voelen onder de vredige heerschinge der Pausen, heeftmen ghevonden, en uyt haeren greysighen schoot voort ghehaelt eenighe der verhaelde schoon gestaltighe Marmoren, en Coperen, welcke uyt den donckeren comende voor den dagh, hebben onse Schilder-const een groot licht gegeven, en den Oeffenaers van deser den oogen geopent, om t'onderscheyden, wat leelijck en schoon, en t'alderschoonste in 't leven oft in der natueren was, aengaende de gestaltnissen der Menschen lichamen en der Dieren lidtmaten. So dat d'Italianen dus verlicht wesende, hebben vroeger getroffen den rechten aert en welstandt » der beelden, als wel ons Nederlanders, die soo op een seker aengewende wijse van werken,

met onvolcomen kennis, tot beter en beter doen stadig en vlijtigh hebben getracht, hun selven veel met t'gemeen leven te volgen vernoeghende, saten (ghelijck of men segghen soude) ghenoech doncker, oft met weynich lichts, tot dat Joan van Schoorel, hun uyt Italien het wesen van de beste wijse oft gestalt onzer Consten bracht, en voor ooghen stelde. (1)

Dien Schoorel noemde Frans Floris den Lanteeren-drager en Straet-maker onzer Consten in den Nederlanden. Maar niet alleen roemden zij dezen baanbreker: op zijn spoor gingen zij naar Italië en studeerden daar de werken der vorsten van de zuidelijke school. Toen zij er kwamen hadden de oude meesters der vijftiende eeuw uitgebloeid en was hunne richting verlaten: Rafaël, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Mantegna, al die grooten onder de grooten heerschten onverdeeld. Aan dezen wijdden dan ook onze Nederlanders hunne bewondering; hunne werken namen zij tot voorbeeld. De meesters der Venetiaansche school, met wie ten minste als koloristen zij meer verwantschap hadden en in wier richting zij zich natuurlijker zouden ontwikkeld hebben, hadden in den tijd der eerste uitwijking nog niet de beroemdheid verkregen, die hen later zou omstralen, en van eene eenigszins beduidende inwerking door hen op de oudste Romanisten valt niets te merken.

Van Mander noemde Schoorel, die in 1495 geboren werd en in 1562 stierf, den oudsten meester der nieuwe school; dit moge waar zijn voor Noord-Nederland, waar de geschiedschrijver zich ophield; in Zuid-Nederland waren er vóór Schoorel verscheiden schilders de Alpen over getrokken. Onder deze was Barend van Orley van Brussel, die rond 1490 geboren werd, de voornaamste. Van hem werd gezegd, dat hij in Rafaël's eigen atelier had gewerkt. Van Mander zelf getuigt overigens, dat toen Schoorel in Venetië aanlandde hij daar verscheiden Antwerpsche schilders vond, van welke hij alleen Daniël van Bomberghe noemt. Van de werken dezer eerste Antwerpsche uitwijkelingen weten wij niets; de oudste hunner gekende stadgenooten, bij wien zich de invloed der zuidelijke meesters liet gevoelen, is Jan Massys, de zoon van den grooten Quinten, die zelf zoo trouw bleef aan de oude vaderlandsche overlevering. Jan Massys behoort half tot de eigen, half tot de vreemde school; hij bracht werken voort in een wanschapen bastaardtrant, die de ingetogenheid der Vlamingen en den levenslust der Italianen in een ongenietbare zoetsappigheid samensmelt.

De eerste, die zich vastberaden en met goed gevolg op het spoor der zuidelijke meesters begaf, was Frans Floris, dien wij reeds als een volgeling van Schoorel leerden kennen en die na den winkel van Lambert Lombard, den Luikschen Romanist, bezocht te hebben, zich ging volmaken in zijne kunst te Rome. Voor hem is de studie van het naakte lichaam, van den welgebouwden mensch, in zwierige houding en handeling, reeds hoofdzaak geworden, terwijl aan de kleur, die de triomf onzer oude school was, geen belang meer werd gehecht. Hij was een bewonderaar van Michel Angelo, bestudeerde ijverig den spierenbouw en pronkte gaarne met zijn kennis; hij vereerde niet minder Rafaël en wijdde zich in navolging van dezen aan den eeredienst der fraaie vormen. Zoo verviel hij in het onzalig streven naar het versmelten der eigenaardigheden van verscheiden meesters, zonder de machtige oorspronkelijkheid te bezitten van hen, die, benuttigende wat anderen gevonden hebben, zich een persoonlijken trant scheppen en, van volgelingen der meesters, zelf meesters worden. Een gelijk pogen leidde de meeste onzer Vlaamsche Romanisten tot een ongelukkigen uitslag.

Frans Floris werd in 1540 als meester in de Sint-Lucasgilde van Antwerpen aanvaard. Van

(1) Carel van Mander: *Het Schilder-boeck*, 1618, fol. 154.

dit jaar mag men de overheersching der Antwerpsche school in de Vlaamsche kunst dagteekenen. Niet alleen in de schilderkunst maar ook in de overige vakken. Frans' broeder, Cornelis De Vriendt, de bouwer van het Antwerpsch Stadhuis en de beitelaar van het Sacramentshuis van Zout-Leeuw, was de grootste onzer bouwmeesters en onzer beeldhouwers. Vredeman De Vries, die zich uit Holland in Antwerpen kwam vestigen en Peter Coecke van Aalst, die ook naar hier verhuisde, waren de verkondigers van den nieuwen bouwstijl naar Romeinsch-Grieksche voorschriften en maakten voor hun vak Antwerpen tot het middelpunt van den Renaissance-stijl. Christoffel Plantijn, de groote boekdrukker, die uit Frankrijk kwam, voerde de boekversieringen naar Fransch-Italiaanschen trant in. De schaar van graveurs, die voor hem werkten en zij die nevens dezen de teekeningen of schilderingen der school in plaat brachten, de Wiericx'en, de De Jode's, de van den Passe's, de oudste Galle's en meer anderen, vestigden te Antwerpen de Europeesche markt van plaatwerken. Hoe groot het getal der kunstenaars binnen deze stad, reeds in het midden der 16e eeuw was, kan men opmaken uit het overzicht, dat Cornelius Grapheus aan het einde zijner Beschrijving der *Triomphelycke Incompst van Philips II te Antwerpen in 1549* plaatst. Onder de 1726 werklieden, die aan de triomfbogen werkten, telt hij 233 schilders en 102 beeldsnijders. Van den aangroei der kunstenaars hier verblijvende getuigt het getal der meesters elk jaar in de St. Lucasgilde ontvangen: van 1540 tot 1554 bedraagt het gemiddeld twintig, terwijl het van 1555 tot 1564 tot het dubbele stijgt.

Na eene eeuw toenemenden bloei van handel, van algemeene welvaart en vooruitgang, vangt voor Antwerpen het tijdperk van rampen aan, waaronder de stad twintig jaar lang te lijden had. De beeldstormerij, de Spaansche en de Fransche furie, de burgeroorlog, de belegering der stad, de zware belastingen door de landvoogden van vreemd ras of door de aanvoerders van den krijg voor vrijheid en onafhankelijkheid opgelegd, de onzekerheid van den dag van morgen en het bange vooruitzicht eener onheilvolle toekomst, waren de kwalen, die de maat der beproevingen tot den boord vulden en die noodzakelijk allen vooruitgang en alle geestesleven kwamen stremmen. Maar nadat de inneming der stad door Parma, in Augustus 1585, haar den laatsten slag had toegebracht, hernam zij toch al dadelijk haren bovenrang in de Nederlandsche kunst.

Niet dat die rang op zich zelven beschouwd zoo hoog en de uitingen dier kunst zoo prijzenswaardig zijn. Wel integendeel: de verderfelijke navolging der Italiaansche school zonder eigen scheppingkracht heerschte na 1585 zooals twintig jaar vroeger. Maar er ontstond toch weer bedrijvigheid in groote mate; de goede naam van Antwerpen bleef behouden en er deden zich verschijnselen voor, bewijzende dat de uitheemsche strekking de gunst van kunstenaars en kenners niet alleen genoot en dat de nationale strooming wel verscholen maar niet geheel verloopen was.

Na Frans Floris, die tal van leerlingen vormde, had Marten De Vos (1531-1603) zich aan het hoofd der school geplaatst. Hij was een schilder van wonderbare vruchtbaarheid, verzot op liefelijke vormen en hierdoor tot onmacht en wansmaak verleid; maar hij erkende de waarde der kleurigheid en alhoewel hij van zijn liefde voor fraaie tonen geen gelukkige blijken gaf, maakte hij toch een einde aan de korte heerschappij der teekening zonder schildering.

Onmiddellijk na Marten De Vos treedt een heele groep schilders op, die tot de Italiaanschgezinde school behooren: Bernaard De Ryckere († 1590), Frans Pourbus (1545-1581), Jan Snellinck (1549-1638), Frans Francken de oude (1542-1616), Wenzel Coberger (1557-1635), Abraham Janssens (1575-1632), Marten Pepyn (1575-1643). In enkele hunner werken en meer bepaaldelijk in de portretten van Frans Pourbus, Bernard De Ryckere en Adriaen Key vindt men nog de degelijke uitvoering te bewonderen, die herinnert aan de overleveringen van weleer, maar over

het algemeen zijn het geoefende teekenaars en geschoolde kleurders, bij wie de kunst een ambacht is geworden, dat men hier of elders van zijn meester leert en dat zich te nauwer nood verheft boven zielloozen handenarbeid; zij verschillen in den graad van behendigheid, als kunstenaars staan zij allen op even laag peil.

Zij maakten gelukkiglijk niet heel de school uit; nevens hen vinden wij de volgelingen van Joachim De Patinir, de landschapschilders Gilles van Coninxloo (1544-16..?), Matthys Bril (1550-1584) en Paulus Bril (1556-1626), Joost de Momper (1564-1635), Jan Breughel (1568-1625). Deze zagen de natuur wel door een bril met verfijnende en verkleinende glazen, maar zij volgden dan toch hunnen eigen weg en waren penseelers van ongemeene handigheid; zij waren niet schatplichtig aan den vreemde en het kunstvak, dat zij schiepen, zou in de volgende eeuw den roem der Nederlandsche school uitmaken.



TOBIAS VERHAECHT — Gravuur van C. van Caukercken naar Otto Vænius.

Van grooter verdiensten, niet alleen omdat zij geene naäpers van den vreemde werden, maar ook omdat zij kunstenaars van den echten stempel waren, zijn zij die hunne onderwerpen in de werkelijkheid kozen of zich door waarheidszin meer dan door najaging van liefelijkheid lieten leiden en aldus trouw bleven aan de Nederlandsche overleveringen. Zij vormden eene kleinere schaar, waartoe Peter Aertsen, Peter Huys, Joachim De Beuckelaer behooren en aan wier hoofd Peter Breughel de oude, een der grootste onzer meesters, staat. Hij, meer nog dan de overige volgers derzelfde richting, was een kolorist, een die niet door liflafferij van gemaakte toontjes zocht te behagen, maar die in de natuur de fijnste tinten zoowel als de volste kleuren wist op te merken en ze met een bewonderenswaardigen zin voor hunne pracht en kracht wist weer te geven. Zijne werken bekleedden een eereplaats in Rubens' verzameling en geen twijfel of zijn invloed kwam den grooten meester der volgende eeuw ten goede.

Maar het wordt tijd dat wij ons bezig houden met de meesters van Rubens en hen van naderbij leeren kennen.

TOBIAS VERHAECHT. — Tobias Verhaecht of van Haecht werd geboren, volgens het opschrift onder zijn portret geschilderd door Otto Vænius en uitgegeven door Jan Meyssens, in 1566, volgens zijn eigen verklaringen in 1561 of 1562. (1) Hij ging naar Italië, waar hij, volgens De Bie, te Florence aan het hof van den hertog en te Rome werkte. In deze laatste stad schilderde hij in fresco onder anderen een Toren van Babel. In 1590 te Antwerpen teruggekeerd zijnde, huwde hij daar Suzanna, dochter van Jan van Mockenborch, den stiefvader van Jan Rubens, Petrus-Paulus' vader. In de liggeren der Lucasgilde vinden wij van 1591 tot 1612 elf jonge, weinig of niet bekende schilders aangeteekend, die bij Tobias Verhaecht in de leer gingen; Rubens bevindt zich niet onder deze, evenmin als zijn verblijf bij zijne latere meesters in het register der Schildersgilde geboekt staat. De lessen, die hij er ontvangen heeft, moeten zich bepaald hebben tot het stoffelijk onderwijs in het ambachtelijke deel der kunst.

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN : Op. cit. Blz. 385.

STUDIE VAN EEN LEEUW
(National Gallery, Londen)



Tobias Verhaecht schilderde landschappen met personages gestoffeerd; De Bie leert ons, dat Sebastiaan Vrancx somtijds die figuren penseelde, gewoonlijk echter zal Verhaecht dit wel zelf gedaan hebben. Weinig is er ons van zijn werk overgebleven. Het Museum van Brussel bezit van hem een landschap, waarop een jacht van keizer Maximiliaan I voorkomt en dat des schilders naamcijfer en het jaartal 1615 draagt. Het is de voorstelling van een bergachtige streek met bruine rotsen en bruingroene boomen in den voorgrond, blauwgroene rotsen en boomen in het middendeel, blauwgrijzen hemel en blauwgrijze rotsen in den achtergrond en figuurtjes hard van kleur in den aard van den ouden De Momper, van Bril, Valckenborch en De Patinir. Het Museum Suermondt te Aken (N° 142) heeft van hem een kleiner stukje op koper, dragende hetzelfde monogram en het jaartal 1613: het stelt een gezicht voor op eene bergachtige streek met twee ruiters, die door een dorp rijden. Op het kasteel van Gaasbeek in Brabant bevindt zich van hem een toren van Babel zooals hij, volgens de Bie, er vele schilderde. De Albertina te Weenen bezit een teekening dragende zijn handteeken « Tobias Verhacht » en verbeeldende een rotsig landschap met torenvormige masteboomen, een brug over een rivier en rotsen, die als bergen opstijgen.



ADAM VAN NOORT
Ets van Antoon van Dijck.

Immer hetzelfde en alles te zamen verbazend weinig voor een man, die zooveel gewerkt heeft en die dan toch nog al naam bezat. In 1595 was hij deken der Lucasgilde; Meyssens en De Bie roepen hem uit tot een grooten kunstenaar; verscheiden zijner werken genoten de eer der gravuur. Zoo kennen wij van hem de *Vier tijden van den dag,* Morgen, Middag, Avond en Nacht, gegraveerd door Egbert van Panderen en de *Vier Eeuwen,* de Gulden, de Zilveren, de Koperen en de IJzeren, gegraveerd door Jan Collaert; de *Vier Elementen,* door denzelfden in plaat gebracht en vier Zeegezichten door Hendrik Hondius uitgegeven. In al deze gegraveerde stukken spelen de personages een groote rol, maar het landschap is het geijkte ouderwetsche: rotsen, puinen, bergen steil in de hoogte stijgende en scherp afgesneden, als waren zij in blik, koel van licht en bleek van kleur; kortom eene natuur zonder natuurlijkheid. Rubens' verkeer in Verhaecht's atelier is een louter toeval; het was kort van duur en liet geen sporen bij hem na. Wanneer later de leerling zelf landschappen zal schilderen, zal hij optreden als de tegenvoeter van zijn meester en voor goed een einde stellen aan de school waartoe deze behoorde.

ADAM VAN NOORT. — Niet het toeval maar een bedachte keuze bracht hem gewis bij Adam van Noort. Deze schilder bezat de onbetwistbare gave van de leerlingen tot zich te trekken; de Liggeren noemen er 33 op, die hij aanvaardde van 1587 tot 1627; den beroemdsten van allen vermelden zij niet en onder die, welke wij er in aantreffen, heeft alleen Jordaens een grooten naam verworven. Hij en drie anderen, Fernand Apshoven, Rombout Eynhoudts en Hendrik van Erp, kunstenaars van geringe waarde, zijn zelfs de eenige dezer leerlingen, wier naam nog ergens elders vermeld wordt. Het is waar dat de titel van meester van twee der allergrootste schilders van zijnen tijd volstaat om hem beroemd te maken of minstens om sterk de aandacht op hem te trekken. Had hij dan eenige uitzonderlijke begaafdheid, die de

leerlingen tot hem méér dan tot eenigen anderen penseeler lokte? Was hij een nieuwen weg ingeslagen; was hij in opstand gekomen tegen de oude praktijken, en werd hij voor het jonge geslacht de vaandeldrager van den vooruitgang, van de omwenteling? Of wel was hij, zonder zich als apostel eener hervoming op te werpen, zoo rijk begaafd dat hij alleen door zijn talent bewondering afdwong en tot navolging verleidde?

Geen van die vragen kunnen wij bevestigend beantwoorden. Wij weten niet bijzonder veel van den mensch en nog minder van den kunstenaar en onze onwetendheid is hem in zoo verre ten goede gekomen, dat, in aanmerking nemende de grootheid van twee zijner leerlingen en het ongemeen groot getal der andere, men ook hem is gaan uitroepen voor een man van uitstekende verdienste.

Volgens het opschrift van zijn portret, door Jan Meyssens uitgegeven, zou hij geboren zijn in 1557; volgens een oorkonde ontdekt door den heer F. Jos. van den Branden, getuigde hij den 18n Juni 1607 vijf en veertig jaar oud te zijn, zoodat hij in 1562 zou ter wereld gekomen zijn. Zijn vader was een Italianiseerend schilder van geringe verdienste; hij zelf huwde vóór 12 November 1586 eene dochter van bemiddelde ouders, Elisabeth Nuyts, en was een man in goeden doen, die niet minder dan acht eigen huizen bezat toen hij stierf. (1) Van zijne zes kinderen huwde het tweede, Catharina, den 15n Mei 1616, den leerling haars vaders, Jacob Jordaens. De jonge lui gingen bij de ouders der bruid wonen, in de Everdijstraat, en in 1634 vinden wij nog de twee huisgezinnen in een zelfde woning in de Hoogstraat vermeld. (2) Hij stierf in 1641.

Meyssens getuigt van hem dat hij een beroemd schilder was in prachtige samenstellingen, die men vindt in de handen van verscheiden liefhebbers. (3) De Bie rijmelt dit proza wat uit bij het portret van Adam van Noort, het eerste dat in het Gulden Cabinet te vinden is, en zegt :

Des' Const die heeft van Oort soo wel en fraey ghedaen
Dat veele Geesten selffs daer af verwondert staen,
De Vrinden vande Const sijn handelingh beminnen
Die hy heeft uyt ghewerckt met cloeck en rijpe sinnen.

Sandrart, zijn tijdgenoot, getuigt van hem, dat hij zich door groote figuren zeer beroemd maakte en veel voortreffelijke werken vervaardigde, die nog tot in schrijvers tijd (1675) getuigenis aflegden van zijne geestesgaven. Descamps verzekert, dat hij zeer hoog werd geschat en vele groote werken uitvoerde, voor welke hij rijkelijk betaald werd. Stellig weten wij, dat hij herhaaldelijk voor de graveurs teekende en dat verscheiden zijner stukken werden in koper gesneden; zoo kennen wij een *Leven van de H. Clara* in 32 plaatjes door Adriaan Collaert gegraveerd, de *Vijf zinnen* en een *Orfeus* door denzelfden gesneden, een *Aanbidding der Herders* en een paar platen Duitsche en Italiaansche edellieden door de weduwe van Geeraard De Jode uitgegeven, een *Christus bij Nicodemus* en een *Muziekpartij* door Petrus De Jode en een *Christus aan het Kruis* door Rafaël Sadeler gegraveerd. In een paar Plantijnsche uitgaven vinden wij ook eenige plaatjes, naar zijne teekeningen gesneden.

(1) P. Génard : *De nalatenschap van Adam van Noort. (De Vlaamsche School* 1869. Blz. 50)

(2) Adam van Noort ende behoudtsone Everdystraet. (Begrafenisrol van Jan Moretus II, 1618). Adam van Noort en Jordaens Hoogstraet. (Begrafenisrol van Melchior Moretus 1634. Archief Museum Plantin-Moretus)

(3) Fut un paintre renommé en magnificques ordonances, ce qu'on peut voir per diverses œuvres qu'on trouve entre les mains des amateurs. (Opschrift onder zijn portret)

Dit alles bijeengenomen bewijst, dat hij in zijnen tijd een zeker figuur maakte. Er valt echter op te merken, dat al wat over hem gezegd wordt door de hooger aangehaalde oude historieschrijvers zeer onbestemd is, dat geen zijner werken wordt aangeduid en dat wij geen enkel zijner schilderijen met zekerheid kennen. Wanneer men nu nagaat, dat hij tachtig jaar oud werd en leefde in een tijd toen er zeer veel voor kerken werd geschilderd, dat wij tal van stukken bezitten en kennen van al zijn tijdgenooten, die zich eenigen naam verwierven, dan komt het toch al vreemd voor, dat de geschiedenis geen melding maakt van eenige belangrijke bestelling hem gedaan, dat noch in de Catalogussen van kunstverzamelingen noch in de beschrijvingen van kerken, eenig stuk van hem wordt vermeld. Dit bewijst al dadelijk, dat hij zijn naam niet overleefde en dat de faam, die hij genoot, door geen bewijzen te wettigen is.

En evenwel werd in de laatste tijden Adam van Noort uitgeroepen tot den kunstenaar, die den weg wees aan Rubens en aan Jordaens. Daar men geene schilderijen kon aanhalen, waaruit de verwantschap tusschen meester en leerlingen moest blijken, schreef men er hem een aantal toe, die zich onderscheidden door een zekere kracht van kleur en gespierdheid van teekening en wier maker onbekend was. Men doopte met zijn naam stukken, die de eigenaardige kenmerken van zijn leerlingen bezitten om bewijzen te kunnen aanhalen, dat de jongeren die eigenaardigheden aan den oudere ontleenden.

Om te weten welken invloed hij op Rubens uitoefende zouden wij zijnen waren trant moeten kennen; maar de werken, waaruit die op te maken is, zijn bijzonder schaarsch. Wij kennen eenige teekeningen van hem. Het Museum Plantin-Moretus bezit er negen, welke tot modellen dienden voor de plaatjes uit Biverus' *Sacrum Oratorium* (1634) en vijf die gesneden werden in Saillius' *Thesaurus Precum* (1609). Deze laatste dragen zijn naamcijfer AVN. In de Albertina vinden wij, met de aanduiding *Adam van Oort fecit*, drie stuks uit het leven van Christus. De Louvre bewaart 18 teekeningen aan hem toegeschreven, waarvan er zes gedagteekend zijn van 1584 tot 1605. In het Museum Boymans te Rotterdam treffen wij een Pallas aan, onderricht gevende in de Schoone Kunsten en gedagteekend *A.V.N. 1598 Adam van Noort*.

Wat zijne schilderijen betreft, wij zegden reeds dat wij er geen enkele met zekerheid kennen. Al de werken, die op zijnen naam staan, worden hem willekeurig toegekend. Zoo wordt de *Aanbidding der Herders* in de XV Mysteriën van den Rozenkrans in de St. Pauluskerk van Antwerpen, die alle gidsen der stad hem toeschrijven, in de lijst dier stukken, opgemaakt in 1651, de eenige oorkonde welke wij over die schilderijen bezitten, het werk van Cornelis De Vos genoemd. Het stuk uit het Museum van Brussel *Christus de kinderen tot zich roepende*, dat vroeger nu eens onder den naam van Gillis Coignet stond en dan weer als het werk van een onbekende werd tentoongesteld, is nu zonder eenige reden onder zijnen naam geplaatst; zoo ook een tweede bewerking van het zelfde onderwerp uit het Museum van Mentz, dat een weinig leesbaren naam draagt, die in elk geval die van Adam van Noort niet is; zoo nog de verschillende stukken in de kerken van Antwerpen, welke in de laatste jaren met zijnen naam gedoopt werden, omdat zij iets gemeens met den trant van Rubens of Jordaens schenen te vertoonen. (1)

(1) Met hoe weinig zekerheid men voortgaan mag op het doopen van zulke schilderijen werd bewezen in de laatste tijden, met den *Nood Gods*, toehoorende aan het Bestuur der Godshuizen te Antwerpen. Het is een der stukken, waarop men zich beriep om de verwantschap tusschen den trant van Adam van Noort en dien van Rubens en Jordaens te bewijzen. Onlangs nu vond de heer Geudens, archivaris van het Bestuur der Godshuizen, een aanteekening in de handboeken der Aalmoezeniers, waaruit blijkt, dat op 27 September 1679 de schoonzoon van Jordaens deze schilderij, door zijn schoonvader gemaakt, alsook

Al deze hem toegedichte werken hebben geene de minste overeenkomst met elkander. Zij zijn nu eens zoeterig van teekening en kleur als de twee exemplaren van *Christus met de kinderen*, of dor van toon en houterig van vorm naar zijn vaders trant, zooals de *Jesus bij Maria en Martha* uit het Museum van Rijsel, of volkomen onbeduidend zooals de *Nederdaling van den H. Geest* uit het Begijnhof en de *Afdoening van het Kruis* uit de O. L. V. kerk te Antwerpen; of wel onderscheiden zij zich door eene kracht, die naar ruwheid overgaat en die de toeschrijving aan den meester der geweldige penseelers bij uitmuntendheid moesten wettigen, zooals de *H. Hieronymus* toehoorende aan het bestuur der Godshuizen te Antwerpen of de *Tolpenning* in de Sint-Jacobskerk derzelfde stad. In elk geval loopt hun trant hemelsbreed uiteen en hebben zij geen enkel gemeenschappelijk kenmerk, zoodat er niet aan te denken valt ze aan een zelfden meester toe te schrijven.



Otto Vænius — De Vier boetvaardigen voor Christus (Museum, Mentz).

De gravuren naar van Noort's schilderijen en teekeningen en die teekeningen zelve vertoonen evenmin iets dat aan Rubens laat denken. Als samenstelling verschillen de boekenplaatjes niet van de ontelbare werken, die op het einde der XVIe en in het begin der XVIIe werden voortgebracht door de teekenaars der Antwerpsche School en waarin wel gemak en geoefendheid, maar geen uitstekend talent te bemerken is. De gravuren naar zijne schilderijen verraden in deze een zoeken naar sierlijkheid in houding en kleederdracht, die meer aan den stijl van Marten De Vos of van Hendrik Goltzius dan aan een jongeren trant laat denken. In de teekeningen, die wij van hem bezitten, is al evenmin iets te vinden dat een hervormer der kunst of een ongemeen begaafden kunstenaar verraadt; het is een gewoon werk van een handig man zonder eenige uitzonderlijke verdienste. Wij mogen dus gerust aannemen, dat Rubens bij hem enkel de eerste beginselen leerde en dat Adam van Noort geen waarneembaren invloed op de latere ontwikkeling en op den eigenaardigen trant van den grooten kunstenaar oefende.

Geheel anders was het met Otto Vænius, zijn laatsten leermeester, bij wien hij in 1596 kwam en tot in 1600 bleef. Rubens was negentien jaar oud, toen hij Adam van Noort verliet en rekening houdende van zijn ongemeene begaafdheid valt het geen oogenblik te betwijfelen of hij moest toen reeds een geoefend en verdienstelijk kunstenaar zijn. Indien hij nogmaals in de leer ging was het omdat hij in Otto Vænius den man dacht te vinden, bij wien hij, de leerzuchtige, zich nog kon volmaken in menig deel zijner kunst. En wij meenen, dat hij juist had geoordeeld.

een som van 150 gulden aan den arme vereerde over eenighe goede inclinatie die ghehadt heeft wylen Jacq. Jordaens tot den armen.

OTTO VÆNIUS. — Otto Vænius of Otto van Veen was te Leiden geboren, volgens Valerius Andreas, in 1556; (1) volgens den vervaardiger der opschriften onder de portretten door Jan Meyssens uitgegeven, in 1558. Zijn vader, Cornelius, was Ridder, heer van Hoogeveen, Desplasse, Vuerse enz., en stamde af van een bastaard van Jan III, hertog van Brabant; in 1565 was hij burgemeester en in 1570 en 1571 Weezenmeester te Leiden; in October 1572 vluchtte hij uit deze stad. De opstand tegen het Spaansche bewind had toen een groote uitbreiding in het Noorden genomen; Cornelis van Veen, die trouw was gebleven aan koning en kerk achtte zich niet meer veilig in zijn geboortestad en week uit naar Antwerpen. Toen in 1573 deze laatste veste ook door de Geuzen bedreigd werd, vluchtte de buitengewoon vreesachtige man naar Luik. Zijn zoon Octaaf of Otto, die zijn eerste onderricht in zijne kunst te Leiden genoten had, ging nu in de leer bij Dominicus Lampsonius, den dichter-schilder. (2) In 1576 vertrok de jonge kunstenaar naar Italië, waar hij te Rome leerling werd van Federigo Zuccaro, een middelmatig volgeling der geheel verloopen Romeinsche school, die echter evenals zijn broeder Taddeo grooten naam bezat. Hij verbleef daar vijf jaren en keerde dan over Duitschland naar Luik terug. Te Weenen werkte hij in den dienst des keizers en te Keulen verkreeg hij den titel van hofschilder van den Keurvorst, welken titel hij draagt op de gravuur, die Petrus Perrot sneed naar zijn werk *de Strijd van Vermaak en Deugd om een jongeling*. In 1585, wanneer Parma Antwerpen had veroverd, keerde Otto Vænius naar de zuidelijke Nederlanden terug, waar de landvoogd hem den titel van ingenieur en schilder van het hof van Spanje toekende. Na den dood van Parma (3 december 1592) kwam hij zich te Antwerpen vestigen, waar hij in 1594 als meester der Lucasgilde werd ingeschreven, hetzelfde jaar met Maria Loets huwde en zich al spoedig groote faam verwierf. Hij werkte er voor de kerken en voor het stedelijk bestuur. Op last van het Magistraat maakte hij onder andere de ontwerpen der triomfbogen, die in 1594 de stad versierden tijdens de intrede van den Aartshertog Ernest; in 1599 werd hij eveneens gelast met de versiering der stad bij gelegenheid der intrede van Albertus en Isabella. In 1620 woonde hij te Brussel, waar hij sedert 1612 het ambt van Waardijn der Landsmunt uitoefende; hij overleed daar den 6n mei 1629.



OTTO VÆNIUS — Gravuur van Eg. Ruchol naar Geertruide van Veen.

In de Liggeren der Sint-Lucasgilde komt de naam van Otto Vænius weinig voor, en alleen vier jonge, volkomen onbekende kunstenaars staan als zijne leerjongens te boek, alhoewel het onbetwistbaar is dat hij er meerdere ontving. Wij zegden reeds, dat Rubens' naam niet te vinden is onder het viertal. De groote leerling moet een uitzonderlijke plaats ingenomen hebben in het werkhuis van zijnen meester, waar hij in betrekkelijk gevorderden ouderdom binnen trad en waar hij nog twee jaar bleef nadat hij zelf den titel van meester verworven had. Inderdaad in de Liggeren vinden wij aangeteekend onder het opschrift « 1598 » : « In 't jaer als men schreeff duysent vyf hondert ende acht en negentich soo waren Regeerders van S. Lucas gulde Adam

(1) VALERIUS ANDREAS: *Bibliotheca Belgica*. — JOANNES-FRANCISCUS FOPPENS: *Bibliotheca Belgica*.

(2) P. J. VISSCHERS: *Iets over Jacob Jonghelinck, Octavio van Veen en de gebroeders Collyns de Nole*. Antwerpen, 1852. Blz. 18. — F. JOS. VAN DEN BRANDEN: *Op. cit.* Blz. 402 en volgende. — TH. VAN LERIUS: *Catalogue du Musée d'Anvers*, 1874.

van Noort, Opperdeken, ende sijne mededeken was Peeter Bom, ende hierna volghen die meesters ende meesterssonen, die hy ontfangen heeft binnen zynen jaere. En dan de twaalfde in de lijst vinden wij Peeter Rubbens, vrijmeester, scilder. Dat hij alleen met de eerste zijner twee voornamen vermeld wordt hoeft ons niet te verwonderen; in zijne jonge jaren vinden wij hem herhaaldelijk aldus genoemd. Wij weten echter, dat hij toen reeds door hen, die hem goed kenden, Petrus-Paulus werd geheeten, zooals blijkt uit eene verklaring afgelegd voor de Schepenen der stad Antwerpen den 24ⁿ November 1589. De vorm Rubbens wordt nog herhaaldelijk voor dien van Rubens gebruikt op verschillende tijdstippen zijns levens. Hij zelf echter teekende immer Petrus-Paulus Rubens.

Als kunstenaar is Otto Vænius ons goed bekend; wij bezitten van hem tal van onbetwistbaar echte schilderijen; veel werd naar hem gegraveerd, vooral platen bestemd om met een tekst door hem geschreven uitgegeven te worden. Onder zijne voornaamste werken halen wij aan de vier stukken in het Museum van Antwerpen : *Zachæus op den vijgenboom, Mattheus door Christus uitgenoodigd om hem te volgen* en twee *Weldaden van Sint-Niclaas;* in de St.-Andries kerk derzelfde stad, *de Kruisiging van den H. Andreas ;* in de O.-L.-V. kerk, *het Laatste Avondmaal;* in de Sint-Baafskerk te Gent, *de Opwekking van Lazarus ;* in de hoofdkerk van Aalst, *de Aanbidding der herders;* in het Museum van Mentz, *Christus met de vier boetvaardigen;* in het Museum van Stockholm, *Typus inconsultae Juventutis* (het Toonbeeld der onbezonnen Jeugd); in het Museum van Keulen, hetzelfde onderwerp; in het Koninklijk Museum te Brussel, *de Kalvariënberg, de Kruisdraging* en *de H. Catharina;* in het Rijksmuseum te Amsterdam, *de Oorlog der Batavieren;* te Schleissheim, *de Triomf der Katholieke Kerk*, eene reeks van zes stukken, en *het Leven van O.-L.-V.* in vijftien kleine stukjes; verder vindt men te Antwerpen en te Weenen, portretten door hem geschilderd. De Louvre bezit van hem het conterfeitsel zijner ouders en broeders op één tafereel; de Albertina een geteekend portret van Giulio Romano en van Aartshertog Albertus en het British Museum een teekening van zijn eigen portret aan den schilderezel; het prentenkabinet te Berlijn bezit teekeningen voorstellende tooneelen uit Christus' leven.

Uit dit alles is het ons gemakkelijk zijnen trant op te maken en deze is wel onzer aandacht waardig. Otto Vænius is een kunstenaar van goeden smaak: zijne samenstelling is eenvoudig, duidelijk, sierlijk; hij breekt zeer bepaald af met de opeenhooping van talrijke figuren, die de werken zijner onmiddellijke voorgangers in de Antwerpsche school kenmerkt. Deze brachten zooveel personages mogelijk in één lijst samen en lieten de meeste goed uitkomen; hij zocht naar eenheid in zijn werk, naar eene wijze ordening, die aan de hoofdfiguren den voorrang laat en de nevenfiguren ter zijde schuift. Iets dergelijks vinden wij in zijne kleur : in plaats van het kakelbonte der voorgangers blijft hij stil, harmonisch, niet zoekende te treffen door schittering, maar door gelukkige samenwerking van tonen. Hij poogt natuurlijkheid te vereenigen met schoonheid; zijne personages zijn kloek van gestalte, bloeiend van gezondheid; die welvarenheid en fraaiheid zoekt hij niet in forschen, duidelijk uitkomenden spierenbouw, hij wil ze verkrijgen door welgedaanheid van de leden, door malschheid van de vleezen; zijne hoofden hebben iets bolligs, zijne lichamen iets afgeronds alsof alles op de draaibank was gemaakt. Zijne kleur is nog fletsch, hij jaagt bevalligheid na ten koste van gespierdheid en waarheid. Hij wist zich niet los te maken van de popperigheid, die de oudere Romanisten kenmerkt, maar hij is hen toch vooruit in het vermijden van alle linkschheid en alle stijfheid der handeling, in het verzachten der glimmende tonen. Een scheppend genie was hij niet, maar zijne lessen moesten weldadig werken in een midden waarin gezochtheid en pralerigheid overheerschten, dat alle

heil zocht in de studie van vreemde meesters en dat overtuiging en scheppingskracht poogt te vervangen door handvaardigheid.

Otto Vænius was niet alleen een kunstenaar met het penseel, hij is ook een teekenaar van groot talent, die zelf zijn onderwerpen vindt en ze toelicht door verzen in velerlei talen. In 1607 gaf hij *Q. Horatii Flacci Emblemata* (de Zinnebeelden van Q. Horatius Flaccus) met 103 platen uit; in 1608, *Amorum Emblemata* (Zinnebeelden der Liefde) met 124 platen; in 1610, *Vita D. Thomæ Aquinatis* (Leven van den H. Thomas van Aquinen) met 30 platen; in 1612, *Batavorum cum Romanis Bellum* (De oorlog der Batavieren tegen de Romeinen) met 36 platen, een onderwerp dat hij ook in 12 kleine schilderijen behandelde, welke zich nu in het Museum van Amsterdam bevinden en *Historia septem infantium de Lara* (De Geschiedenis der zeven kinderen van Lara) met 39 platen; in 1615, *Amoris divini emblemata* (De Zinnebeelden der Goddelijke Liefde) met 60 platen; in 1624, *Emblemata sive Symbola a principibus viris Ecclesiasticis ac Militaribus aliisque usurpanda* (Zinnebeelden of Teekenen te gebruiken door voorname personen hetzij geestelijke hetzij krijgslieden of anderen) met 23 platen. Deze gravuren bezitten de kenmerken van Otto Vænius' trant. In de personages, vooral in de kinderfiguurtjes der *Amorum Emblemata* en der *Amoris divini Emblemata* vinden wij de molligheid en de bolrondigheid die hem onderscheiden in den hoogsten graad weder; maar de tafereelen uit den *Strijd der Batavieren tegen de Romeinen* hebben een levendigheid van beweging en een kracht in de handeling, die wij in zijn schilderstukken niet vinden.

Uit al die trekken kunnen wij ons een goed denkbeeld vormen van Otto Vænius : een man voornaam van geboorte, hooggeschat door iedereen als mensch en als kunstenaar, geletterd en geleerd, ontwikkeld van verstand en fijn van geest; iemand die veel had gezien en in de wereld had geschitterd, wien het lot ongemeen gunstig was geweest en die zijn geluk verdiend had door zijne begaafdheid en door den ernst en de liefde, waarmede hij zijn veelzijdig werk verrichtte. Zijn portret door zijn dochter Geertruide geschilderd, stelt hem voor als een man van zeer onderscheiden en fraai uitzicht, met een zachte uitdrukking en een verstandigen blik, rustig in de bewustheid van zijn waarde.

Wij zullen zijne kunst niet vergelijken bij die van zijn leerling, de kracht van dezen met de gezochte bevalligheid van genen, het weelderig uitspattende van den eene met de kalme bezadigdheid van den andere; maar er is in hetgeen den jongere kenmerkt zooveel te vinden van wat den oude eigen is, dat Otto Vænius als een overgang uitmaakt tusschen de kunst van vroeger tijd en die van Rubens. Dat deze veel van zijn laatsten meester geleerd heeft, dat hij zijne lessen niet vergat in Italië en toen hij van daar terugkeerde, kan niet betwijfeld worden en hoe meer men Otto Vænius' werk bestudeert, hoe meer men van die waarheid overtuigd wordt. Met volle recht mocht Philips Rubens dus wel aan Roger de Piles schrijven, dat de schilderijen, die zijn oom maakte, vooraleer hij naar Italië vertrok, eenige gelijkenis hadden met die van Otto Vænius.

Wij zijn niet bijzonder rijk aan inlichtingen over de tijdstippen, waarop Otto Vænius zijn verschillende werken uitvoerde en weten dan ook niet met zekerheid, welke hij gemaakt heeft toen Rubens bij hem kwam en bij hem werkte. Wij weten er echter genoeg van om ons een denkbeeld te vormen van hetgeen de geniale jongeling bij zijn laatsten meester leerde. Zijne plaatwerken gaf deze uit en teekende hij te rekenen van 1607, behalve wellicht zijn *Amorum Emblemata*, waarvan hij getuigt dat hij er zich in zijne jeugd meê bezig hield; maar zijn *Strijd tusschen Vermaak en Deugd* gegraveerd door Perret en zijn *Christus bij den Phariseër* gegraveerd door Hieronymus Wiericx, zijn *Alexander van Parma ten strijd gevoerd door den*

Godsdienst, gegraveerd door zijn broeder Gysbrecht, werden geschilderd in zijn vroegere jaren; zijn *Huwelijk van S. Catharina* uit het Museum van Brussel is gedagteekend van 1589, zijn *Martelie van den H. Andreas* uit de Sint-Andreas kerk te Antwerpen, voltooide hij in 1599, toen Rubens bij hem werkte.

Zijn *Huwelijk van S. Catharina* is een stuk, dat zich onderscheidt van de latere werken door een zeker zoeken naar liefelijk glimmende tonen en schemerlicht-effekten; de behaagzucht overheerscht nog. In het werk van tien jaar later, de *H. Andreas*, doet de schilder zich in zijn volle kracht en in zijn gerijptheid voor. De eenheid van samenstelling, de harmonie van licht en kleur, de zorgvuldige bewerking zonder bedeesdheid, het gelukkige evenwicht bewijzen, dat hij voor goed zijn weg heeft gevonden en hem met vasten stap bewandelt.



DE TOLPENNING
(De heer Dufour, Sidney).

In Otto Vænius zal Rubens wel de veelzijdige ontwikkeling des geestes bewonderd hebben, die hij immer zelf zocht te bereiken, de voornaamheid in zeggen en handelen, die meester en leerling beiden welkomen personen aan de hoven maakten; hij zal van hem hebben leeren belang stellen in dingen, waar de meeste kunstenaars tot dan toe weinig zin voor hadden: de letteren, de geleerdheid, de geschiedenis. Hij heeft ongetwijfeld bij hem den smaak voor het zinnebeeldige opgedaan, waarvan hij in zoovele zijner werken blijk gaf; hij heeft met hem gewerkt aan de monumentale versiering der stad bij de Intrede van Albertus en Isabella in 1599 en zich aldus voorbereid tot de heerlijke scheppingen der Intrede van hun opvolger in 1635; hij heeft hem met groote ingenomenheid hooren spreken over Italië en dezes groote kunstenaars en zich aldus voorbereid tot zijne reis over de Alpen.

In zijn vak heeft hij van den meester prijs leeren hechten aan een wijze schikking, aan een duidelijke, gemakkelijke uitdrukking; hij heeft behagen leeren scheppen in welgevoede lichamen en malsche vleezen, in weelderige schoonheid en bloeiende gezondheid. Zeker heeft hij al die lessen op zijn manier verwerkt, al de goede hoedanigheden van zijn voorganger omgeschapen tot genialiteit, maar de indruk, dien hij in het werkhuis van den talentvollen man ontvangen heeft, is nimmer uitgewischt. En wanneer hij, uit Italië teruggekeerd, de herinnering aan de vreemden, die hem daar hadden overheerscht, verdoofde en hij opnieuw vervlaamschte, dan keerde hij in 1613-1615 naar den trant van Otto Vænius terug.

Het onderwerp van een der voornaamste werken van Rubens, zijn *Zegepraal van het H. Sacrament* werd door Otto Vænius behandeld in eene reeks van zes schilderijen, die het Museum van Schleissheim bezit en die gewijd zijn aan den Triomf der Kerk. De *Vier Boetvaardigen* vinden wij ook, ofschoon in een geheel anderen vorm, bewerkt door Otto Vænius in

een schilderij, die het Museum van Mentz bezit. Het scheelt veel dat Rubens, zooals wel eens gezegd werd, zijne behandelingen dier onderwerpen naar die van zijn meester zou gecopiëerd hebben; maar dat hij er in de scheppingen van zijn voorganger de eerste gedachte van vond zal niet betwijfeld worden.

RUBENS' WERKEN UIT ZIJN LEERJAREN. — Toen Rubens, op 23jarigen leeftijd Otto Vænius' werkhuis verliet, had hij zich reeds een naam verworven, die niet beneden dien zijns meesters stond: de schrijver der *Vita* verzekert het en wij mogen hem op zijn woord gelooven, alhoewel de stukken om het te bewijzen ontbreken. Een bevestiging van Filips Rubens' meening levert de plaats uit zijn moeders testament, gedagteekend van 18 December 1606, waarin Maria Pypelinckx, van haren huisraad sprekende, zegt: Potten en pannen met alle de rest, soet nu altemael is, staet ende hangt, geve ick hun beyden mijne sonen altemael, met oock alle de boecken, pampieren ende scriften mij toebehoorende ende hier oft elders wesende, met de schilderijen dieder sijn van mij, want ten en sijn maer conterfeytsels, allen danderen schildereyen, die fraey sijn, behooren Peeteren toe diese ghemaeckt heeft. (1) Klaarder kon het niet uitgesproken worden: Rubens had vóór zijn vertrek naar Italië verscheiden fraaie schilderijen gemaakt, die hij in zijn moeders huis achterliet. Uit de woorden van het testament mogen wij nog opmaken, dat het geene portretten waren, zooals men gemakkelijk zou verondersteld hebben hadde Maria Pypelinckx zelve geen onderscheid gemaakt tusschen de schilderijen, die haar toebehoorden en die maer conterfeytsels sijn en de werken van haren zoon die fraey sijn.



PAUSIAS EN GLYCERA
Naar een gravure (Hertog van Westminster, Londen).

Ongelukkiglijk weten wij niet veel meer over die jongelingswerken, over hetgeen zij verbeelden en over hun later lot. Toen Rubens in 1608 uit Italië terugkeerde, vond hij zijne achtergelaten werken in het moederlijk huis; misschien overschilderde hij ze, misschien vernietigde hij ze als onwaardig zijn naam te dragen. Maar wij zijn reeds aangeland in het rijk der veronderstellingen en op dien onvasten bodem willen wij ons niet te verre wagen.

Laat ons aanteekenen wat wij stelligs ontdekten over die vroegste werken en verder wat ons niet onwaarschijnlijk voorkomt.

Het Keizerlijk Museum van Weenen bezit een *O.-L.-V. Boodschap* van Rubens (*Œuvre.* N° 143), die zich vroeger bevond in de Beneden Sodaliteit der Jezuïeten, van waar zij in 1776 bij de ontbinding der Orde naar de hoofdstad van Oostenrijk verhuisde. Het stuk werd gegraveerd door Schelte a Bolswert, die deze opdracht in zijne plaat sneed: Aan de doorluchtige Groote Sodaliteit van de letterkundigen onder de bescherming der H. Maagd, welk broederschap deze schilderij van O.-L.-V. Boodschap eertijds door Rubens liet schilderen en in hare bidplaats van het professiehuis der Societeit Jesu bewaart en vereert, rekent Martinus van

(1) GENARD: *P. P. Rubens.* Blz. 372-373.

den Enden het zich tot plicht deze in koperplaat gebrachte afbeelding op te dragen. (1)

Met den bouw der Sodaliteit, waarin het werk zich bevond tot in de achttiende eeuw, werd een aanvang gemaakt in 1622, een jaar nadat de kerk der Jezuïeten voltooid was. Deze hadden hun vroeger klooster, waarin de Oude Sodaliteit gelegen was, in 1607 verlaten. (2) Ofwel is het werk dus vóór 1607 of na 1622 gemaakt. Een oogslag op de schilderij geworpen is voldoende om ons te overtuigen, dat zij niet na dit laatste jaar is uitgevoerd. Rubens had ze dus geschilderd vóór zijn vertrek naar Italië. Toen de *O. L.-V. Boodschap* in Rubens' leeftijd gegraveerd werd, stond zij bekend als een werk, dat sedert lang gemaakt was, vermits Martinus van den Enden opzettelijk op de koperen plaat liet snijden, dat zij in vroeger tijd door Rubens was geschilderd, een melding die op geen enkel ander gravuur voorkomt. Het werk heeft iets kenmerkend stijfs en hards. O.-L.-V. rijst van hare knielbank op en als uitdrukking van verbazing werpt zij zich in stramme beweging achterover; de engel Gabriël knielt in gezochte houding voor haar, zijne linkerhand rust op de knie, zijne rechterhand is met aandringend gebaar naar de Moedermaagd uitgestoken, zijne draperij vliegt in geweldige zwelling achter hem omhoog; in de lucht zweven vijf mollige engeltjes en daalt de H. Geest in lichtgloor over Maria. De kleuren verschillen merkelijk van die, welke Rubens in later jaren gewoonlijk gebruikte: het kleed van O.-L.-V. is wit, haar mantel blauw met lilakleurige voedering, het kleed van den engel is pruimenbruin met gelen weerschijn, zijn onderkleed groen, zijne draperij oranje, op den grijzen grond zijner vleugelen liggen groenachtige tinten. Ziedaar voorzeker kleuren die weinig harmoniëeren, des te weiniger daar zij hard en schel zijn. De schaduwen zijn grijs, zonder blauwe of bruine tinten, die Rubens er later in mengt. Hij toont zich hier reeds belust op hooge rijke tonen, alleen zijn keus is nog niet gelukkig; de versmeltende tinten van later ontbreken nog. Hij heeft wel den machtigen lichaamsbouw zijner personages, maar nog niet de gemakkelijke en gelukkige beweging; de engeltjes in de hoogte hebben het meest van zijn eigene en blijvende manier, het zijn mollige lijfjes, lieve kroezelkopjes om te stelen, guitige mondjes om te kussen. Deze zijn dan ook het dichtst verwant met de poezelige liefdegoodjes van Otto Vænius.

Een tweede maal behandelde Rubens hetzelfde onderwerp in een schilderij, toehoorende aan het Museum te Dublin, die slechts in enkele geringe wijzigingen verschilt van die, welke hij voor de Sodaliteit der Jezuïeten te Antwerpen maakte. Op de buitenzijde der luiken van het welgekende werk, *de Martelie van den H. Stefanus* in het Museum te Valencijn, beeldde hij nogmaals de O.-L.-V. Boodschap af; zoo nog in een drietal andere werken, die ons alleen uit gravuren of beschrijvingen in catalogussen bekend zijn.

Wanneer Rubens in 1612 zijn *O.-L.-V. Boodschap* (*Œuvre.* N° 1252) voor den Brevier der Plantijnsche drukkerij teekende, bracht hij er eenige gelukkige wijzigingen aan; maar hij behoudt in den grond dezelfde schikking: O.-L.-V. werpt zich nog achterover, maar met kalmer en zachter gebaar, de uitdrukking van den engel is ingetogener en niet meer die van een bode die verzoekt, maar van een vereerder die in aanbidding neerknielt; de engeltjes zijn losser van beweging, dartelend en bloemen strooiend met kinderlijke uitgelatenheid.

Een tweede stuk, dat volgens ons ook in hetzelfde tijdperk werd gemaakt, is de *Pausias en Glycera* uit de verzameling van den hertog van Westminster te Londen (*Œuvre.* N° 867). Het

(1) Perillustri Sodalitati Partheniæ Majori litteratorum quam ipsa Virginis Annuntiatæ tabulam Rubeniana manu quondam depingi curavit et in Oratorio suo ad Domum professam Soc. Jesu Antverpiæ colit veneraturque; hanc in aes incisam Martinus van den Enden officii causa D. C. Q.

(2) Papebrochius: *Synopsis Annalium Antverpiensium.* Edidit I. V. S. O. P. Antwerpen, Beerts, 1884. Blz. 32, 36.

stelt een schilder voor in antiek gewaad, die aan zijne beminde een paneel toont dat hij bemaald heeft; zij is op den grond gezeten en aanschouwt in stille bewondering het werk van haren minnaar. Men heeft in beide figuren die van Rubens en Isabella Brant willen erkennen; de man heeft inderdaad eenige gelijkenis met den schilder van het werk, zooals hij er in zijne jonge jaren moet uitgezien hebben; de geliefde gelijkt niet aan Rubens' eerste vrouw. Op den voorgrond schieten bloemen op, Glycera houdt een bloemenkrans in de hand en bloementuilen staan nevens haar. Pausias draagt een schalieblauw kleed, waarop een blauwachtige draperij is geworpen, zijne beminde draagt een rood kleed, waarop een wit gazen weefsel ligt; de schildering is vast, de omtrekken scherp, de kleuren vol, het licht zacht. Het werk is van raadselachtigen aard en kan moeilijk gerangschikt worden onder een der gekende manieren van den meester; maar in aanmerking nemende, dat hij zich zelven in jeugdigen ouderdom afbeeldde en dat hij dezelfde houding gaf aan zijn eigen portret met dat van Isabella Brant, dat hij in 1609 schilderde, bestaat er alle waarschijnlijkheid dat hij dit liefdetafereel, eene herinnering aan zekere gelukkige dagen uit zijn eerste jeugd, schilderde vóór zijn vertrek naar Italië en dat hij door Fluweelen Breughel, die in 1596 naar Antwerpen was teruggekeerd er de bloemen liet in schilderen. Dat de *Rubens met Isabella Brant* (*Œuvre.* N° 1050), uit de Pinacotheek van Munchen verwant is met den *Pausias en Glycera* lijdt geen twijfel. Op beide stukken zit de man met overeengeslagen beenen nevens de vrouw en naar haar overhellende, terwijl zij iets lager op den grond zit met het hoofd naar den beminde gebogen; in beide stukken omgeven bloemen het jonge paar; in het latere is het liefdetooneel uit de eerste jeugd van den kunstenaar omgewerkt tot de afbeelding van het echtelijk geluk.

De veronderstelling, dat Breughel de bloemen schilderde in den *Pausias en Glycera*, rust vooreerst op den trant zelven van dit deel van het stuk en dan op de overlevering of de zekerheid dat Rubens, toen hij bij Otto Vænius werkte, soms de hulp van den rijkbegaafden fijnschilder inriep. De Antwerpsche archivaris vond toch in een oude boedelbeschrijving vermeld : Een stuck van Octavi (van Veen) ende Breugel, ende by Rubens eerst geschildert wesende den Bergh Parnassus. (1) Ongelukkiglijk is dit laatste werk spoorloos verdwenen. De *Parnassus met Minerva en de Muzen* van Otto Vænius uit het Museum van Berlijn (Oude Catalogus. Nr 681), kan er niet voor gehouden worden.

In de nalatenschap van Abraham Matthys, die in 1649 stierf, bevond zich het Contrefeytsel van Rubens in sijn jonckheyt, van hem selven gedaen. (2) Ook dit stuk is niet weergevonden, in de veronderstelling althans dat sijne jonckheyt hier duidt op een ouderdom beneden de drie en dertig jaren.

Wij gaan ons niet in verdere gissingen verdiepen, die weinig licht over Rubens' werkzaamheid en zijn leerjaren zouden werpen, en laten liever sommige twijfelachtige werken onbesproken. Een paar stukken echter, die ons schijnen tot hetzelfde tijdperk te behooren, verdienen vermeld te worden, namelijk *Christus Nicodemus onderrichtende*, eigendom van Mevrouw van Parys te Brussel (*Œuvre.* N° 238) en de *Tolpenning*, in bezit van den heer Dufour te Sidney. In beide onderwerpen, aan het Evangelie ontleend, treft men de karakteristieke Joodsche hoofden der Apostels aan, beide zijn glimmend maar hard van kleur en ruw van uitdrukking. De verlichting verschilt in de twee stukken : de *Nicodemus* wordt half in lamplicht, half in zonneschijn gezien, in den *Tolpenning* heerscht een scherpe tegenstelling van licht en schaduw; beide zijn onrijpe werken, maar getuigen van rijken aanleg en van een veelbelovende toekomst.

(1) F. Jos. van den Branden : Op. cit. Blz. 409.
(2) Ibid. Blz. 634.

Filips Rubens schreef uitdrukkelijk aan Roger de Piles, dat de stukken, die zijn oom schilderde vóór zijn vertrek naar Italië, eenige gelijkenis hadden met die van Otto Vænius en zoo wij al betreuren mogen, dat hij er niet bijvoegde hoe hij dit te weten was gekomen, moeten wij toegeven, dat zijn meening alle waarschijnlijkheid voor zich heeft. Toen onze schilder de Alpen overtrok, nam hij eenige der werken mede, die hij in Antwerpen geschilderd had en in Venetië aan een edelman in dienst van Vincenzo van Gonzaga toonde. Welke die werken waren, wordt nergens gezegd; ons komt het nogal waarschijnlijk voor dat de *Dronken Hercules* en de *Zegepralende Deugd*, die uit de verzameling van den hertog van Mantua in die van den keurvorst van Saksen overgingen en zich nu in het Museum van Dresde bevinden, tot dit getal behoorden.

Rubens leerde lang bij zijn Antwerpsche meesters en zoo wij al niet kunnen aannemen, dat hij van de twee eerste veel afzag, dan trok hij stellig groot nut uit de lessen van Otto Vænius. Niet minder ijverig en lang zou hij bij de groote Italianen van vroeger eeuwen in de leer gaan; meer nog zou hun voorbeeld hem ten goede komen; maar wat hij in de eigen vaderstad en in het land over de Alpen aanleerde, verwerkte hij zoodanig en versmolt hij zoo innig met eigen opvatting en scheppingskracht, dat zijne oorspronkelijkheid niet leed onder den invloed van vreemden, maar zich verhoogd en gelouterd door ernstige studiën veropenbaarde, wanneer hij zelf als meester optrad.



DIT IS HET KEYSERSHOF — Teekening (Verzameling Sir Chs Robinson, Londen).

Mansportret
Teekening (Albertina, Weenen)



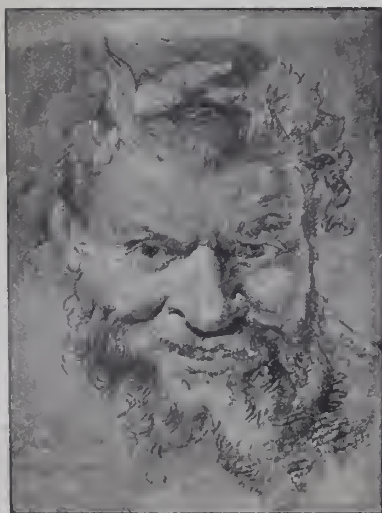


Het Kasteel in het oud paleis te Mantua

HOOFDSTUK II

RUBENS IN ITALIË

Rubens' vertrek naar Italië — Vincenzo van Gonzaga — Mantua — Rubens te Florence — Rubens te Mantua — De Italiaansche schilders in 1600 — Rubens te Rome — Zijn tweede verblijf te Mantua — Zijn eerste reis naar Spanje — Rubens teruggekeerd te Mantua — Zijn tweede verblijf te Rome — Rubens te Genua — Laatste maanden van Rubens' verblijf te Rome — Zijn werken in Italië uitgevoerd — Studiën naar de Italiaansche meesters — Invloed der Italiaansche kunst op Rubens — Zijne vorming.



Het hoofd van een veldgod
Teekening (Louvre, Parijs).

Rubens' vertrek naar Italie. Den achtsten Mei 1600 bood Rubens zich ten stadhuize van Antwerpen voor de Burgemeesters en Schepenen aan, en na hun medegedeeld te hebben dat hij, om zich in zijne kunst te volmaken, naar Italië wilde vertrekken, verzocht hij hun om een getuigschrift, vaststellende dat er geene besmettelijke ziekte te Antwerpen heerschte en dat hij zelf gezond van lichaam was. Met blijkbare welwillendheid werd hem het gevraagde toegestaan en de secretaris, die het opstelde, vermeldde als een eeretitel van den jongen kunstenaar, dat hij zoon was van een man, die op ditzelfde stadhuis niet zonder glans jarenlang het ambt van Schepene had waargenomen. Een Latijnsch stuk van den volgenden inhoud, werd den jongeling overhandigd :

Aan allen en aan ieder, die de tegenwoordige brieven zullen lezen of hooren lezen, wenschen de Burgemeesters en de Raad van Antwerpen heil. Wij spreken den wensch

uit en bevestigen bij dezen, dat men in onze stad en in onze omstreken door een weldadige beschikking Gods, een gezonde lucht inademt en dat er hier noch pest, noch besmettelijke ziekte heerscht. Verder daar op den hieronder aangeduiden dag door Petrus Rubbens, zoon van Joannes, weleer Magistraat dezer stad, ons is vertoond, dat hij op dit oogenblik naar Italië gaat vertrekken uit hoofde zijner zaken en opdat hij zonder eenige moeilijkheid noch verdenking van eenige en vooral van eene besmettelijke ziekte overal zou kunnen gaan en komen, ingezien hij zelf en heel deze stad (bij Gods genade) verschoond is van alle pest of andere besmettelijke ziekte: zoo is 't dat wij, voorschreven burgemeesters en raad, uitgenoodigd om getuigenis der waarheid af te leggen, hem het tegenwoordig getuigschrift hebben » afgeleverd na het met het zegel dezer Stad Antwerpen voorzien te hebben. Gedaan op » heden achtsten Mei 1600. »

En, zegt de schrijver der *Vita*, den 9^{en} Mei 1600 vertrok hij naar Italië, gedreven door zijn begeerte om dit land te zien, om er van nabij de beroemdste werken der oude en der nieuwe kunstenaars te bewonderen en naar die voorbeelden zich in de schilderkunst te volmaken.

Langs waar hij zijnen weg nam om het land zijner droomen te bereiken, weten wij niet en is ook van weinig belang; het eerste nieuws, dat wij over hem vernemen, vinden wij weer in de *Vita ;* het luidt aldus : Toen hij te Venetië kwam bracht het toeval hem in een zelfde verblijf samen met een edelman van Mantua, in dienst van Vincenzo van Gonzaga, hertog van Mantua en van Montferrat, wien hij eenige zijner schilderstukken toonde. Deze op zijne beurt toonde ze den hertog, die een groot liefhebber van het schilderen en van alle fraaie kunsten was, hem dadelijk aanwierf en in zijnen dienst nam, in welken hij volle zeven jaren bleef.

Daar Rubens in October 1608 uit Italië naar Antwerpen terugkeerde, zouden deze laatste woorden tot de gevolgtrekking leiden, dat hij in 1601, het jaar na zijne aankomst in Italië, bij den hertog van Mantua in dienst trad. Rubens zelf schreef den 20^{en} April 1628 aan Pierre Dupuy, dat hij ongeveer zes jaar in dienst der familie van Gonzaga was geweest. De eene opgave is echter even onnauwkeurig als de andere. Inderdaad, zooals Filips Rubens het verhaalt, toonde de Mantuaansche edelman, die den schilder te Venetië aantrof, dezes werken aan den hertog. Moeilijk kan dit anders verstaan worden dan dat gedurende Rubens' verblijf in Venetië de vorst zich met zijne hofhouding in dezelfde stad ophield en hij daar de schilderijen te zien kreeg. Nu weten wij dat Vincenzo zich in 1600 te Venetië bevond van den donderdag vóór den 15^{en} Juli tot den woensdag na den 22^{en} derzelfde maand en dat hij den 5^{en} October daaropvolgende het voorloopig huwelijk van Maria van Medicis, de jongere zuster zijner vrouw, met den koning van Frankrijk, Hendrik IV, te Florence bijwoonde. (1) Verder weten wij, dat Rubens ooggetuige was van hetzelfde feit en tegenwoordig was niet alleen bij de kerkelijke plechtigheid, maar ook bij het feestmaal, dat bij die gelegenheid werd gehouden. (2) Gewis kon de jonge kunstenaar in dit vorstelijk gezelschap in geen andere hoedanigheid toegelaten worden dan als hofschilder van den schoonbroeder der bruid en het komt ons aldus uitgemaakt voor, dat weinige weken na zijn aankomst te Venetië zijn ontmoeting met den hertog van Mantua en zijn aanwerving door dezen plaats hadden. Hieruit volgt dan verder, dat hij niet zes of niet zeven maar volle acht jaar in den dienst van den hertog van Mantua bleef.

(1) Armand Baschet : *Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent I de Gonzague duc de Mantoue* (Gazette des Beaux-Arts I, blz. 409).

(2) Brief van Rubens aan de Peiresc van 27 October 1622.

VINCENZO VAN GONZAGA — MANTUA. — Vincenzo van Gonzaga regeerde over één van het dozijn staten waarin noordelijk Italië in het begin der zeventiende eeuw nog verdeeld was en over het hertogdom van Montferrat, dat in Savooien ligt en door keizer Karel in 1536 aan een zijner voorouders geschonken was. Hij werd geboren den 2en September 1562 van Willem van Gonzaga en Eleonora, dochter van keizer Ferdinand I. In 1587 volgde hij zijn vader op. Hij had in 1581 Margaretha, dochter van Alexander Farnese, hertog van Parma, gehuwd, en had zich twee jaar later van haar laten scheiden. In 1584 had hij Eleonora van Medici, de oudste zuster van Maria van Medici, de latere koningin van Frankrijk tot vrouw genomen. De Italiaansche vorsten der XVe en der XVIe eeuw, zoowel als de Pausen van dien tijd, staan in de geschiedenis bekend als milde en verlichte beschermers der kunst: de Medici's te Florence, de Sforza's te Milan, de Este's te Ferrare, de Farnese's te Parma, vonden er genoegen in kunstenaars rondom zich te zien en hunne paleizen te versieren met de scheppingen van schilders en beeldhouwers; de Gonzaga's van Mantua bekleeden een eersten rang onder deze vorstelijke liefhebbers. Een der voorvaders van Vincenzo, Ludovico III van Gonzaga, had in 1459 Andreas Mantegna naar Mantua geroepen en tot aan zijnen dood in 1506 had de groote meester der oudste Renaissance nagenoeg onafgebroken in het hertogelijk stadje gewerkt. Giulio Romano, de grootste leerling van Rafaël, werd in 1524 door Federigo III naar Mantua geroepen en ook hij bleef daar werken in dienst van den hertog tot aan zijnen dood in 1546. Die beiden en een ruime schaar kunstenaars van allen aard bouwden en versierden de twee hertogelijke paleizen, wier weerga elders moeilijk te vinden ware.

Het oude paleis, waar Rubens jaren lang in gewoond of althans verkeerd heeft, werd in 1302 gebouwd voor Guido Bonacolsi; het kasteel werd er bijgevoegd in 1395 door Bartolomeo van Novara voor Francesco Gonzaga IV; Mantegna schilderde tal der zalen; in 1474 versierde hij de Camera dei Sposi, in 1494 voerde hij er de heerlijke reeks van Caesars' triomftochten uit, die zoo zeer door Rubens bewonderd werden, dat hij ze naschilderde. In 1490, toen Isabella van Este, gemalin van Jan-Frans van Gonzaga, markies van Mantua, het oude paleis kwam bewonen, werden er verscheiden kleine kamers en groote zalen bijgebouwd, die het maakten tot een der prachtigste paleizen der Renaissance. Mantegna voerde voor de vertrekken der markiezin twee schilderijen en Lorenzo Costa een derde uit, die in 1632 door kardinaal de Richelieu werden gekocht en nu in den Louvre hangen. De kamer, waarin zich die stukken bevonden, zelf een juweel van verblindende pracht, werd nagemaakt als een der heerlijkste werken der decoratieve kunst en is nu tentoongesteld in South-Kensington-Museum. Giulio Romano bouwde bij het paleis nog een vleugel van zestien kamers, die hij en zijne helpers met hunne fresco-schilderingen verrijkten.

Het grootsche gebouw werd in 1630 door de Spanjaarden verwoest, en diende later tot kazerne aan de Oostenrijksche bezetting. Het werd eeuwenlang op de schromelijkste wijze gehavend en verwaarloosd; op dit oogenblik wordt het hersteld. In den deerniswaardigen toestand, waarin het nu verkeert, maakt het nog een ontzagwekkenden indruk. Men kan zich geen denkbeeld vormen van de uitgestrektheid en de pracht van dit verblijf van een onbeduidend vorstje. Geen der paleizen onzer tegenwoordige keizers of koningen kan er bij halen. Zalenreeksen zonder einde, binnenplaatsen zonder tal, tuinen gelijkvloers en op de hoogte der eerste verdieping, een plein voor tornooien en een voor waterspelen, overgroote hallen, miniatuurachtige kamertjes en dit alles met fresco-schilderingen, met marmer en stucco, met beeldhouwwerken naar de teekeningen van Pinturicchio versierd. De keurigste grotesco's in Rafaël's trant versierden de galerijen en de loggia's, weidsche historieschilderingen van Mantegna en

Giulio Romano en hunne leerlingen, de groote en kleine zalen: dit alles is moedwillig geschonden, erg vervallen, maar getuigt nog welsprekend van een ongehoorden rijkdom en van den edelsten kunstsmaak.

Het tweede vorstelijk verblijf, het Palazzo del Te, werd naar een volledig plan in eens opgebouwd; het was veel regelmatiger, maar haast zoo rijk en weelderig als het oude slot. Hier heerscht de forsche kunst van Giulio Romana onverdeeld : de verfijningen der oude Renaissance, die sommige plaatsjes van het Palazzo Vecchio zoo onweerstaanbaar bekoorlijk maken en van een zoo verfijnden smaak getuigen, vindt men daar niet, maar wel de scheppingen van een kunstenaar, die in éénen worp en met groote kracht en spoed de woning van een rijken en kunstminnenden vorst uitvoert en versiert. Het paleis was in 1524, toen Giulio Romano naar Mantua kwam, reeds geheel gebouwd; de groote leerling van Rafaël beschilderde het voor een goed deel met zijne frescos : *de Geschiedenis van Amor en Psyche*, de *Neerbliksening der Reuzen* en meer andere. Nevens hem arbeidden aan de opsmukking van het nieuwe paleis Primaticcio, die de teekeningen van verscheiden stucco-werken leverde, Luca di Faenza, die er tal van landschappen schilderde, il Fattore (Giovanni-Francisco Penni) en meer andere schilders, die onder Giulio Romano's leiding arbeidden. (1)



VINCENZO VAN GONZAGA
(Heer Tamassia, Mantua).

Het Palazzo del Te is goed bewaard gebleven, maar eenzaam en doodsch, onbewoond en ledig, is het nu nog slechts de schaduw van wat het vroeger was. Mantua zelf is tegenwoordig een vriendelijk, welvarend provinciestadje, zeer stil en zeer bescheiden, liggende tegen de meeren, die de Mincio rond zijne vestingmuren vormt. Men ziet er weinig gebouwen van belang, niets treft er dan de open zuilengangen, die voor de benedenverdieping der huizen en langsheen de voornaamste straten en markten oprijzen en gedragen worden door kolommen van allen stijl en grootte, die schijnen weggeloopen te zijn uit oude heidensche tempels of uit middeleeuwsche kerken. In de twee paleizen, waarvan het eene, het oude, te midden der stad, het andere, het Palazzo del Te, een zomerverblijf, op korten afstand buiten de poorten ligt, waren al het leven, al de rijkdom en al de kunst van het hertogdom samengetrokken.

Evenals zijn voorgangers was Vincenzo van Gonzaga een groot liefhebber en een mild beschermer der kunsten en der schilderkunst in het bijzonder. In alle gewesten van Italië liet hij door zijne vertegenwoordigers of door andere vertrouwde personen werken der grootste meesters aankoopen; zijne verzameling werd wereldberoemd en men ging in het begin der XVIIe eeuw naar Mantua om de kunstschatten van den hertog te bewonderen, zooals men later naar Florence toog om er de verzameling der Medici's te leeren kennen. Na Vinzenzo's dood en na de inneming der stad door de keizerlijke troepen, tijdens den oorlog, waartoe de troonopvolging aanleiding gaf, werden in 1630 de kostbaarheden van het vorstelijk huis geplunderd; maar reeds het jaar te voren was de verzameling schilderijen zijner voorzaten door den toenmaligen hertog aan den koning van Engeland verkocht tegen den prijs van 80.000 pond sterling, ongeveer zes milloen frank in hedendaagsch geld. In de catalogussen der Galerij van

(1) STEFANO DAVARI : *Palazzo del Te*. (L'Arte. II, blz. 218, 392).

Karel I van Engeland vinden wij onder andere als afkomstig van Mantua vermeld: *de Straf van Marsyas* en *de Zegepraal der Deugd over de Ondeugd* door Correggio; *de Triomftocht van Julius Cesar,* een *Madonna met heiligen* en *de Dood van Maria* door Mantegna; *de Madonna,* bijgenaamd de Perel, en *het Portret van Frederik I hertog van Mantua,* door Rafaël; elf schilderijen door Giulio Romano, een *Madonna* door Andrea del Sarto, *de Graflegging* en de *Christus met de discipelen van Emaüs,* die nu den Louvre toebehooren en vier andere stukken door Tiziano, behalve vele werken van mindere meesters.

Hertog Vincenzo was niet alleen een liefhebber van schilderijen en een beschermer van schilders. Zijn liefde voor de kunst was veelzijdig; hij verzamelde antieke beelden, Chineesche kunstwerken, Vlaamsche tapijten, muziektuigen van Cremona en Hollandsche tulpen; Duitsche houtsnijders, wevers en borduurders van zijden stoffen werkten voor hem; alles wat zeldzaam en kostelijk was, zocht hij en kocht hij. Hij had zin voor poëzie en stelde zich openlijk aan als den vriend van den doorluchtigsten harer beoefenaars van zijnen tijd, Torquato Tasso, dien hij ging verlossen uit het klooster van Sint-Anna te Ferrare, waar de dichter als krankzinnige was opgesloten en dien hij naar Mantua bracht. Hij had een tooneeltroep aan zijn hof verbonden, die heel Italië door en zelfs in Frankrijk beroemd was; hij stond in betrekking tot toonkundigen en geleerden. Hij was dus een man van smaak; ongelukkiglijk uitte zijne belangstelling in de wetenschap zich enkel in het onderhouden van sterrewichelaars en goudmakers. Den godsdienst verstond hij eveneens op een zonderlinge wijze; terzelfdertijd als hij de schoonste vrouwen van zijnen tijd liet portretteeren voor zijne verzameling, liet hij alle beroemde mirakuleuze beelden van O.-L.-V. naschilderen. Hij hield van mooie vrouwen, niet enkel in schildering; ook de modellen stonden in hooge gunst bij hem. Hij was daarbij een hartstochtelijk speler en bracht er als zoodanig veel geld door. Hij was gedurig op reis, nu eens om met zijne prachtig uitgeruste troepen deel te nemen aan de veldtochten tegen de Turken, zooals hij deed in 1595, 1597 en 1601; dan weer om met een schitterend gevolg bruiloften van uitheemsche vorsten of praaltochten te gaan bijwonen, zooals hij deed in 1598, toen hij Paus Clemens VIII, die bezitting van Ferrare kwam nemen, ging bezoeken met een gevolg van twee duizend man. Verder reisde hij voor zijn genoegen of voor zijne gezondheid en aldus bezocht hij de Nederlanden in 1599 en 1608. Hij was in een woord de meest pracht- en praalzuchtige, de meest kwistige en levenslustige prins van zijnen tijd, een wellusteling, die alle soort van edel genot en grover vermaak najoeg. Hij was niet zonder beleid in staatszaken, moedig genoeg in den oorlog, fraai van lichaamsvormen, aangenaam van omgang. Met zijne begaafdheden en zijne gebreken was hij misschien



Eleonora van Gonzaga en hare kinderen
(Graaf van Arco, Mantua)

de edelmoedigste en de meest ontwikkelde beschermer, dien Rubens in heel het Italië van zijn tijd kon wenschen en kon aantreffen.

De hertog schijnt een voorliefde voor Vlaamsche schilders gehad te hebben. In 1598 was er reeds een aan zijn hof verbonden, dien wij enkel onder den naam van Jan kennen; het jaar daaropvolgende wierf hij Frans Pourbus den jongen aan, dien hij den 10en Augustus 1600, korten tijd dus nadat hij Rubens ontmoette, naar Mantua deed komen en die na tien jaar aldaar verbleven te hebben in 1610 door Maria van Medici naar Parijs geroepen werd.

Rubens te Florence. — In de tweede helft van Juli 1600, te Venetië, tot hofschilder van Vincenzo van Gonzaga benoemd, stelde Rubens niet lang uit zich naar Mantua te begeven. Wij zegden het reeds, in het begin van October daaropvolgende bevond hij zich in het gevolg van den hertog te Florence. Den tweeden dier maand was deze daar aangekomen om er de voorloopige bruiloft van Maria van Medici met koning Hendrik IV van Frankrijk bij te wonen; de plechtigheid had plaats op Donderdag 5 October; men kan begrijpen met welken luister, en zich verbeelden hoe de prachtlievende Vincenzo daar zal geschitterd hebben. Des avonds had er een bal plaats, gevolgd door een uitgelezen en overheerlijk avondmaal. Rubens woonde het huwelijk in Santa Maria dei Fiori en het feest in het paleis bij, een toeval dat hem wonderwel te pas kwam toen hij twee en twintig jaar later de kerkelijke plechtigheid af te beelden had voor de Galerij van het Luxemburg-paleis, waarin hij de geschiedenis van Maria van Medici te schilderen kreeg. In den brief, welken hem zijn vriend Nicolas de Peiresc, die daar ook tegenwoordig was, den 27en October 1622 schreef, lezen wij : « Ik heb met genoegen vernomen, dat gij het huwelijk der koningin hebt bijgewoond in Santa Maria dei Fiori en in de zaal van het feestmaal; ik dank U mij de Iris herinnerd te hebben, die aan tafel verscheen met eene Romeinsche Victorie in Minerva gekleed en die zoo liefelijk zong. Het spijt mij zeer, dat wij toen niet reeds de vriendschap sloten, die ons nu verbindt. » (1) Het lijdt geen twijfel of Vincenzo nam zijnen nieuwen hofschilder mede naar Florence en waarschijnlijk had hij Frans Pourbus naar Italië ontboden om hem bij gelegenheid dier prachtige feesten de portretten van sommige der aanwezige dames of andere personnages te laten vervaardigen.

Met voldoende zekerheid mogen wij opmaken uit een brief hem door zijn broeder Filips uit Padua geschreven den 13en December 1601, dat Rubens vóór zijn vertrek naar Rome in dit laatste jaar reeds verscheiden steden van Italië bezocht had. Filips toch zegt hem : « hoe graag zou ik van U vernemen wat gij van Venetië denkt en van de andere steden van Italië, die gij meest allen doorloopen hebt. » (2)

Gedurende nagenoeg een jaar verblijft Rubens te Mantua, zonder dat wij iets te weten komen van hetgeen hij daar verrichtte; de eerste tijding hem betreffende vinden wij in een briefje door den hertog van Mantua geschreven aan kardinaal Montalto, den neef van Paus Clemens VIII, een zeer invloedrijk man, die samen met een anderen pauselijken neef, kardinaal Pietro Aldobrandini de staatszaken voor zijn oom beredderde. Vincenzo schreef hem den 18en Juli 1601, dat hij zijn hofschilder Petrus-Paulus, den Vlaming, naar Rome zendt om daar eenige kopijen en eenige schilderijen te maken en verzoekt de bescherming van den prelaat voor den kunstenaar. « Dezen avond, zoo sluit hij zijn briefje, vertrek ik naar Gratz, van waar ik mij naar het oorlogstooneel in Croatië begeef. » Rubens had dus bevel ontvangen in de

(1) Max Rooses et Charles Ruelens : *Correspondance de Rubens*. III, blz. 57.
(2) Ibid. II, blz. 39.

afwezigheid van den vorst naar Rome te gaan werken of liever oorlof verkregen om in de pauselijke stad te gaan studeeren.

In een naschrift op den brief, dien Lelio Arrigoni, een vertegenwoordiger te Rome van den hertog van Mantua, den 14en September 1601 zond aan Annibale Chieppio, den toenmaligen secretaris en lateren staatsminister van Vincenzo, getuigt hij, dat Rubens eenige dagen te voren zich bij hem aangeboden had om vijftig kronen te ontvangen op rekening der honderd, die Arrigoni last had om hem uit te betalen telkens de kunstenaar het hem zou vragen. (1)

In Juli 1601 vertrok Rubens dus van Mantua naar Rome, naar de heilige stad voor de kunstenaars van zijnen tijd, waar ook hij sedert lang smachtend moet naar uitgezien hebben.

De Italiaansche schilders in 1600. In het jaar 1600, toen hij de Alpen overtrok, was het gulden tijdperk der Italiaansche kunst verloopen. De bevoorrechte grond, waarop gedurende anderhalve eeuw de rijkste schilderschool gebloeid had, scheen zijne verbazende vruchtbaarheid aan geniale kunstenaars verloren te hebben en bracht nu slechts nog talenten van ondergeschikten rang voort. Van de levende meesters kon Rubens dus weinig leeren, alhoewel zij niet zonder invloed op hem bleven. Maar Italië zelf was bij het aanbreken der zeventiende eeuw een onmetelijk Museum geworden, waar de bezoekers uit het noorden in elke stad, in elk paleis, in elke kerk meesterstukken te bewonderen kregen. Honderden kunstjuweelen zijn sedert dien over de Alpen gevoerd, maar wat er naar de Museums van Europa is overgaan, evengoed als wat er ginder aan kunstschatten is gebleven, bewijst genoeg wat een overvloed van heerlijke schilderwerken er daar toen voorhanden was. Venetië, waar Rubens eerst verbleef, bezat van zijne oudere meesters, de Crivelli's, de Bellini's, van Vittore Carpaccio, van Cima da Conegliano en zooveel anderen meer, van zijne jongere kunstenaars Tiziano, Palma, Giorgione, Paris Bordone, Tintoretto, Paolo Veronese, in kerken, kloosters, vergaderzalen van broederschappen, stedelijke en bijzondere paleizen, ontelbare doeken stralend met kleurenglans en lichtgloed; in Padua bewonderde men Giotto's en Mantegna's werk; in Milaan dat van Leonardo da Vinci en van Bernardo Luini; Florence, de hoofdstad der Italiaansche kunstschool, prijkte met ontelbare muur- en doekschilderingen, beginnende van Masaccio en voortgaande met Giovanni da Fiesole, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandaio, Fra Bartolomeo om te eindigen met Andrea del Sarto, heel de groote school der teekenaars en der idealisten; te Pisa, in den Campo-Santo waren de schilderijen van Benozzo Gozzoli; te Parma, de werken van Correggio; te Bolonje, die van Francia; te Mantua, die van Mantegna en Giulio Romana; te Rome die van Michel-Angelo, van Rafaël en van hun voorgangers of volgelingen, die in het Vatikaan gewerkt hadden. Niet alleen meesterstukken van schilderkunst waren er in Italië te bewonderen, de glansende schaar der beeldhouwers van de XVe en XVIe eeuw, de groote bouwmeesters van denzelfden tijd hadden hun vaderland overdekt met scheppingen hunner kunst, waar er nergens ter wereld de gelijke van bestonden. Niet onverdiend dus was de roep, die in de landen aan gene zijde der Alpen over Italië opging en, hoezeer wij het voor de vaderlandsche schilderschool betreuren, verstaan wij zonder moeite het verblindende uitwerksel van dien ongeëvenaarden schat van kunstjuweelen. Rubens bewonderde ze niet alleen bij vluchtige aanschouwing, hij studeerde ze lang en ernstig, teekende er sommige of schilderde ze na. Wij zullen verder zien welken invloed zij op hem oefenden, welke meesters hij tot voorbeeld verkoos en welke werken hij meer bepaald navolgde of zich herinnerde in later jaren.

(1) *Correspondance de Rubens*. I, blz. 28-30.

Niet alleen de schilders der Renaissance trokken de kunstenaars van het Noorden over de Alpen, ook de beeldhouw- en bouwwerken der oudheid oefenden op de meest ontwikkelden hunne onweerstaanbare aantrekkingskracht. In Rome waren er schatten van die kunst vergaard: de oude tempels en theaters, de praalbogen en zegezuilen op de openbare plaatsen, de verzamelingen van marmeren beelden in de tuinen en paleizen van pausen, prelaten en adellijke geslachten maakten de eeuwige stad tot het paradijs der liefhebbers en der bewonderaars van antieke kunst.



De H. Helena het kruis van Christus weervindende
(Kapel van het Gasthuis te Grasse).

In Rome ontmoette Rubens de meest beroemde der toen levende meesters: Agostino Carracci, die er in 1597 aankwam en in 1602 stierf; zijn broeder Annibale, die er te gelijkertijd was aangeland en er in 1609 overleed; Guido Reni, die er een eerste maal verbleef van 1598 tot 1604 en een tweede maal van 1605 tot 1612; Francesco Albani, die er woonde van 1600 tot 1616; Domenico Zampieri, die van 1600 tot 1608 bij Annibale Carracci werkte; Caravaggio die zich tot in 1606 te Rome bevond. Al deze schilders, Carravaggio uitgezonderd, behooren tot de school van Bolonje, de laatste die in Italië bloeide en die een zeer eigenaardige of beter gezegd een oneigenaardige was. Hare aanvoerders, die wij hooger noemden, waren menschen die door redeneering, overleg en studie wilden komen tot kunst. Van de gebreken hunner voorgangers wilden zij vrij blijven, van hunne begaafdheden wilden zij overnemen wat hun het beste scheen. Hunne overtuiging bestond in die wijsheid, hun gevoel lag in hunne redelijkheid, hun talent in hunne studie en in hun behendig en smaakvol toepassen van het aangeleerde. Aan Rafaël wilden zij de schoonheid ontleenen, aan Michel-Angelo de kracht, aan Correggio het licht, aan Tiziano de kleur en zoo zochten zij uit al de verschillende en uiteenloopende kenmerken der geniale meesters een geheel te maken, dat aller gaven in een enkele volmaaktheid zou vereenigen. Mocht elk dier meesters eenige zwakke zijde vertoonen, in eenige overdrijving vervallen, daar zouden zij zich van vrij houden; zij moesten zonder gebreken zijn zooals het volmaakten past; zij werden normalisten in de kunst, overtuigde predikers der Academische leer, apostels van de gematigdheid, van het evenwicht. Maar vrij te zijn van alle buitensporigheid is ook een buitensporigheid. Hunne bedaardheid en hun wijs overleg, die hen tegen alle overdrijving moest vrijwaren, doofde, helaas! ook in hen den gloed, den warmen hartstocht der eigen bezieling uit; zij vereerden de gulden middelmaat als den hoogsten regel en veroordeelden zich zelven tot middelmatigheid. Zij bleven koel en laten ons ook koel. Zeker al die menschen hadden begaafdheden en hunne werken hebben verdiensten, soms zelfs groote verdiensten, maar het zijn begaafdheden van ondergeschikten rang, van negatieven aard.

De laatste in de rei der levende meesters, die Rubens te Rome leerde kennen, was Michelangelo Merisi da Caravaggio. Deze was in Lombardië geboren in 1569 en had zich al vroeg naar Rome begeven. Hij was een andere leer dan de Bolonneezen toegedaan; in plaats van

zich aan te sluiten bij oudere meesters of scholen en het hoogste heil te zoeken in Academische schoonheid en verheven stijl, keerde hij vastberaden naar de natuur terug en legde zich met overtuiging en bewustzijn toe op het weergeven der waarheid. Hij vond de onderwerpen aan het dagelijksch leven ontleend niet te onedel voor zijn studie en zijn penseel en verkoos uit de Bijbelsche stoffen de tooneelen van smart en lijden; in zijn latere jaren zocht hij zijn hoofdfiguren sterker te doen uitkomen door ze tegen een zwaarduisteren achtergrond te schilderen. Hij was een man, die waar en krachtig leven en sterke gemoedsaandoeningen, hevig licht en donker, scherp afsmakende onderwerpen verkoos boven het verlepte en verwa-



De Kruisrechting
(Kapel van het Gasthuis te Grasse).



De Doornenkroning
(Kapel van het Gasthuis te Grasse).

terde gevoel der Academische school van zijnen tijd. Deze bevocht hem even scherp als hij haar weinig spaarde.

Zooals het wel meer gaat had Caravaggio's trant de aantrekkelijkheid van het nieuwe; hij vond navolgers en het einde der zestiende en het begin der zeventiende eeuw telde een heele reeks van zwartschilders. De Bassano's hadden den weg gebaand voor Caravaggio; deze laatste werd gevolgd door de school der *tenebrosi:* Guercino, Salvator Rosa en den Spanjaard Ribera die te Napels verbleef — om slechts de meest gekenden te noemen. Allen toonden voorliefde voor sterk aangrijpende tooneelen voor hevig ontroerende handelingen. Zij schrikten niet terug voor het gruwelijke en tot een zeker punt zochten zij de schoonheid in het leelijke.

Maar ook de Bolonneezen hadden een merkelijken stap naar de werkelijkheid gedaan, naar de weergeving van het volle leven, de verruiming van het gebied der schilderkunst. Zij bepaalden zich niet langer bij het schilderen der liefelijke tooneelen uit het Evangelie, de Madonna met heiligen, het bezoek van Maria bij Elisabeth, de Kroning van de Moeder Gods, die hunne voorgangers honderdmaal hadden afgebeeld; in hunne werken ruimt de H. Maagd de plaats in voor den grooten held van het Evangelie, den Heiland; het dramatische deel van Christus'

leven, zijn passie wordt hun geliefkoosd onderwerp. In plaats van het reine hemelachtige licht treedt ook bij hen de duisternis als gewichtig element in de schilderkunst op.

RUBENS TE ROME. — Rubens kwam te Rome aan rond het begin van Augustus 1601; hij bleef er hoogstwaarschijnlijk tot in het begin van April 1602, acht volle maanden dus, den tijd om veel te zien en daarbij eenige werken uit te voeren. Uit het briefje van den hertog van Mantua aan kardinaal Montalto blijkt, dat onze schilder naar de pauselijke stad werd gezonden om er kopijen en eenige schilderijen te maken voor zijnen vorstelijken beschermer. Welke deze kopijen en deze schilderijen waren weten wij niet. Gelukkiglijk zijn wij beter onderricht over het voornaamste werk, dat Rubens uitvoerde gedurende zijn eerste verblijf in Rome en dat hem besteld werd voor den aartshertog Albertus, den toenmaligen regeerder der Spaansche Nederlanden en door tusschenkomst van Jean Richardot.

Aartshertog Albertus was de zoon van keizer Maximiliaan II, de kleinzoon van keizer Karel door zijne moeder Maria van Oostenrijk, de neef bij gevolg van koning Filips II. Hij was geboren den 15en November 1559 en was voor den geestelijken staat opgeleid; toen hij 18 jaar oud was noemde Paus Gregorius XIII hem kardinaal en onmiddellijk daarop werd hij door zijn koninklijken oom tot het ambt van aartsbisschop van Toledo en van algemeen inquisiteur verheven. Later vertrouwde Filips II hem de regeering toe van Portugal, dat de Hertog van Alva veroverd had. In 1595 werd hij aan het hoofd der Spaansche Nederlanden gesteld; den 6en Mei 1598 gaf de koning hem zijne lievelingsdochter Isabella ten huwelijk en schonk aan de echtgenooten de opperheerschappij over de Nederlanden. Filips II stierf den 13en September daaropvolgende en in 1599 deden de nieuwe vorsten hunne intrede in ons land. Albertus had zijne priesterlijke waardigheid neergelegd en was door den paus van zijne geloften ontslagen. Toen hij kardinaal was droeg hij den titel der kerk van het H. Kruis in Jerusalem (Santa Croce in Gerusalemme) te Rome. Na de neerlegging zijner geestelijke waardigheid wilde hij aan die kerk een blijk zijner genegenheid en terzelfdertijd aan den paus een bewijs der verkleefdheid van den nieuwen vorst der Nederlanden geven, die te Rome wel eenigzins verdacht werd als te toegevend voor het kettersche Holland te zijn. Hij besloot dus een belangrijk schilderstuk voor Santa Croce in Gerusalemme te laten uitvoeren en wendde zich bij brief van 8 Juni 1601 tot zijnen vertegenwoordiger te Rome, Jean Richardot. Hij gelastte hem het werk, waarover tusschen hen beiden reeds vroeger onderhandeld was, te laten maken zoo goed mogelijk, vermits, voegde hij er bij, gij zegt dat het niet meer dan honderd of twee honderd kronen zal kosten.

Deze zaakgelastigde van den Aartshertog was de zoon van Jean Grusset de Richardot, die het hooge ambt van voorzitter van den geheimen raad der Aartshertogen vervulde en in nauwe betrekkingen tot de familie Rubens stond. Filips Rubens, de broeder van Petrus-Paulus, was secretaris van den voorzitter geweest en was in 1601 naar Italië gereisd met zijn zoon Willem, die daar zijne studiën ging voortzetten. Die betrekkingen leggen voldoende uit hoe het kwam dat Rubens, dien de Aartshertog niet eens kende, gekozen werd om het werk voor de kerk van het H. Kruis te schilderen.

Den 12en Januari 1602 schreef de vertegenwoordiger van hertog Vincenzo te Rome aan zijn meester, dat de zaakgelastigde van aartshertog Albertus hem voor Rubens oorlof liet verzoeken om de altaartafelen te vervaardigen; den 26en Januari daaropvolgende bericht Jean Richardot aan den hertog van Mantua, dat Rubens reeds een groot stuk voor de kapel der Heilige Helena voltooid heeft en verzoekt den vorst, die zooeven zijn schilder had teruggeroepen, dezen toe te laten de twee kleinere stukken, die nog aan het werk ontbraken, te laten voltooien. Die oorlof

werd toegestaan en eerst in April vinden wij Rubens te Mantua terug. Op den tijd van ongeveer drie maanden had hij de drie groote schilderijen geborsteld, die geplaatst werden in de Sint-Helena-kapel der kerk van het H. Kruis.

De Aartshertog liet deze kapel op zijne kosten herstellen, zij bevatte een hoofdaltaar en twee zijaltaren. Voor het eerste schilderde Rubens *de H. Helena het H. Kruis weervindende;* voor het altaar te rechterhand *de Doornenkroning;* voor dat ter linkerhand *de Kruisiging.* De drie schilderijen bleven op hunne plaats tot in 1763; toen werd die van het hoofdaltaar, welke geleden had, naar de bibliotheek der monniken overgebracht, tot wier klooster de kerk behoorde. In 1811 werden de drie stukken naar Engeland overgevoerd, waar zij het volgend jaar werden verkocht. Zij werden toen of later in dezelfde stad het eigendom van den heer Perrolle, die bij testamentaire beschikking ze naliet aan de kapel van het gasthuis zijner geboorteplaats Grasse, in het Zuiden van Frankrijk, waar zij zich op dit oogenblik nog bevinden *(Œuvre,* Nos 444, 445, 446).

Het zijn drie stukken van middelmatige grootte, het middelste meet 2,52 m. in de hoogte en 1.89 m. in de breedte. De twee zijstukken zijn iets kleiner 2,24 m. hoog en 1.80 m. breed; alle drie zijn afgerond aan den bovenkant. In het eerste ziet men de Heilige Helena opgetogen door de wonderdadige vinding van het Heilig Kruis. Zij staat recht in haar vorstelijk gewaad : een wit kleed met gulden borduurwerk, waarop een rijke draperij geworpen is. Op hare lange haren draagt zij een donkerkleurigen sluier; in hare rechterhand houdt zij een scepter, de linkerarm is lichtelijk uitgestrekt. Nevens haar staan of zweven zeven engelen, die het kruis steunen en omringen, twee dezer dragen de doornenkroon, den lijkdoek en het opschrift van het kruis, twee anderen hebben palmen in de hand: een zit op den dwarsbalk van het kruis en houdt een lauwerkroon boven het hoofd der heilige keizerin. Rechts heeft men door een open arcade een uitzicht op het landschap en op een galerij door rijk bewerkte torso-zuilen gedragen.

In de *Doornenkroning* zit Christus op een wit doek, het hoofd naar den linkerschouder gebogen, in een houding en met een uitdrukking, die diepe droefheid en neerslachtigheid aanduiden; een blank linnen omgeeft zijn midden. Links biedt een knielend soldaat hem het riet aan; rechts drukt een Romein, in harnas en helm, met een stok de kroon vaster op het hoofd van den Heiland. Een viertal andere personen spelen een mindere rol in het tooneel der marteling. In de hoogte zetelt Pilatus achter een balustrade, voor welke een aangestoken lantaren neerhangt.

In de *Kruisrechting* is Christus met de twee handen aan het dwarshout genageld, terwijl de beenen nog los nevens den overeind rijzenden kruisboom hangen. Links werken vier beulen om het op te rechten. Aan de andere zijde trekken een paar beulen het naar omhoog, een derde poogt het linnen, dat den gordel van Christus omgeeft, naar zich te halen. Men ziet op den achtergrond een der moordenaars, dien een beul ontkleedt, en den tweeden moordenaar, die reeds gekruisigd is. Aan de uiterste rechterzijde staat een officier te paard met grooten baard en tulband; aan den voet van het kruis is Maria in bezwijming gevallen en wordt gesteund en bijgestaan door een der heilige vrouwen.

De invloed der oudere en der nieuwere Italiaansche school laat zich duidelijk in het werk gevoelen. Van de donkerschilders van zijnen tijd heeft Rubens de bruine vleezen, de zware grijze schaduwen, de scherpe en harde omtrekken in de *H. Helena* afgezien. Het tweede stuk, dat verre weg het merkwaardigste is, vertoont een nachtelijk tooneel, alleen verlicht door den lantaren, de toorts en de lamp, die het schoone lichaam van Christus, de doeken, die men hem van het lichaam rukt en het hoofd van het jonge mensch, die dit beulenwerk verricht, scherp laten uitkomen, terwijl de overige figuren in een doorschijnende fluweelen schaduw baden.

Ook in de *Kruisrechting* zijn de schaduwen bruin en zwaar. Sporen van meer bepaalde navolging der vroegere groote meesters vinden wij nog in de *Heilige Helena*, die herinnert aan Rafaël's *H. Cecilia* en in de *Doornenkroning*, die eene onverbloemde navolging van Tiziano's afbeelding van hetzelfde onderwerp is, die nu aan den Louvre toehoort en zich toen in eene kerk te Milaan bevond. Bijzonder groote verdiensten bezitten de drie stukken niet, Rubens' oorspronkelijkheid, zijne gave om tot persoonlijk werk om te scheppen wat hij aan anderen



Een landschap met de puinen van den Palatijnschen tempel te Rome
Teekening (Albertina, Weenen).

ontleende, laat zich hier nog niet gelden. Hij heeft nog zijne heldhaftige vormen en gebaren niet, evenmin als zijne glanzende kleuren; hij is nog bedeesd en belemmerd in het uitspreken van hetgeen hij wellicht reeds voelde en ongetwijfeld zocht weer te geven; zijne groepen zitten nog onbehagelijk ineengedrukt. Reeds in de vorige eeuw werd de *H. Helena* uit de kerk verwijderd uit hoofde van haren slechten toestand; van de *Kruisrechting* zegt men zelfs, dat zij een kopij is, omdat zij niet als de beide andere op paneel maar op doek geschilderd is en alhoewel wij wel denken, dat al die stukken oorspronkelijk zijn, moeten wij toch bekennen, dat het laatste vooral deerlijk gehavend is.

Dit alles neemt niet weg dat dit werk, het eerste van Rubens' hand, van hetwelk wij met zekerheid weten wanneer het gemaakt werd, buitengewoon belangrijk is voor de studie van 's kunstenaars loopbaan. Er is daar veel in dat zijn blijvende eigenschappen en zijn latere kenmerken verraadt en menig personage, van welke hij zich bij voorkeur bedient, treffen wij reeds

aan. Zijn dramatische handeling in de *Kruisrechting*, zijn opvatting van den Romeinschen soldaat, zijn ideaal van mannelijke schoonheid, gezocht in forsch gespierde lichamen, zijn liefelijke engelen, zijn rijken bouwstijl met arcades en torso-kolommen leeren wij hier reeds kennen. In de keuze van drie verschillende wijzen van verlichting, het daglicht in de *Heilige Helena*, het kunstlicht in de *Doornenkroning* en het schemerlicht der zonsverduistering in de *Kruisrechting* bemerkt men het groote belang, dat hij hechtte aan de werking van hel en donker.

In de *Kruisrechting* wilde hij zich onderscheiden door een stoutheid, die niet gelukkig uitviel; hij liet den Christus nevens het kruis los hangen, wanneer hij reeds in de hoogte wordt getild. De inval was wansmakelijk en Rubens begreep het later; voor het overige was dit stuk het meest oorspronkelijke van de drie schilderingen. Ook dit verstond Rubens en hij hervatte eenige jaren nadien het onderwerp, latende wegvallen wat mislukt was en min of meer wijzigende wat hem gelukt scheen. Aldus werd die eerste *Kruisrechting* een voorbereiding tot de tweede en werd uit het gebrekkige werk een meesterstuk geboren : het beroemde drieluik in de O.-L.-V. kerk te Antwerpen. In dit laatste werk is de navolging van Tintoretto's *Kalvariënberg* duidelijker zichtbaar dan in het vroegere, maar ook in het stuk van Santa Croce valt de herinnering aan het meesterwerk uit de Scuola di San Rocco niet te loochenen.



PORTRET VAN JOANNES WOVERIUS, naar Ant. van Dijck.

RUBENS' TWEEDE VERBLIJF TE MANTUA. — Rubens was in April 1602 te Mantua teruggekeerd, waar de hertog kort te voren van zijnen krijgstocht tegen de Turken in Hongarië was aangekomen. Hij verbleef er ditmaal nagenoeg een jaar lang. Welk werk hij er verrichtte is ons niet in bijzonderheden bekend. Het belangrijkste feit hem betreffende, waarover wij ingelicht zijn is zijne ontmoeting met zijn broeder Filips en met dezes vriend Joannes Woverius, die op het einde van Juni of in het begin van Juli 1602 te Verona voorviel.

Na den terugkeer van het huisgezin te Antwerpen had Filips Rubens daar zijne studiën voortgezet. Hij moet zich al vroeg door ongemeene bekwaamheid onderscheiden hebben, want op jeugdigen leeftijd werd hij secretaris van Jean Richardot, den voorzitter van den geheimen raad, en terzelfdertijd huisleeraar van twee der zonen van dien hoogen ambtenaar. In 1595 vergezelde hij zijne leerlingen naar Leuven, waar deze gingen studeeren en hij zelf volgde er de Latijnsche en Grieksche lessen van Justus Lipsius. Hij werd de uitverkoren leerling van den beroemden professor en hij bleef zijn beschermeling en vriend nadat hij in 1599 de Hoogeschool verlaten had en met zijne leerlingen naar Brussel was teruggekeerd. In 1601 vergezelde hij den jongen Guillaume Richardot naar Italië, waar ook hij zijne studiën voortzet en promoveert te Rome op 13 Juni 1603 als doctor in de Rechten. In 1604 keert hij terug naar Antwerpen, maar

het jaar daaropvolgende slaat hij opnieuw den weg in naar Italië om bibliothecaris van kardinaal Ascanio Colonna te worden. In November 1606 is hij terug in het vaderland en bekomt zijn bewijs van Brabantisatie; den 14en Januari 1609 wordt hij secretaris der stad Antwerpen, op 26 Maart van hetzelfde jaar huwt hij Maria de Moy, dochter van Hendrik, eersten secretaris der stad, en sterft reeds den 28en Augustus 1611.

Filips Rubens was een geleerde zooals men ze toen het hoogst achtte; hij kende Latijn zoo goed of beter dan zijn moedertaal en was ook beslagen in het Grieksch. Als vele beoefenaars der schoolsche wetenschap van zijnen tijd legde hij zich toe op het verbeteren van oude Latijnsche teksten en was hierin niet ongelukkiger dan een andere; hij gaf voor de eerste maal de sermonen van den H. Asterius in het Grieksch uit, schreef brieven in verbazend geleerd Latijn en verzen in dezelfde taal en in allerlei maten. Hij had een hoogen naam onder zijn vakgenooten, in zooverre zelfs dat er ernstig spraak was, na Justus Lipsius' dood, hem tot opvolger van dien grootsten der meesters te benoemen en hem aldus tot den eersten latinist van zijn land uit te roepen.

De twee broeders waren door een innige vriendschap aan elkander verbonden en hun vreugde elkander weer te zien in Italië, was zonder twijfel ongemeen. « Mijn eerste wensch was Italië te zien, mijn tweede u daar te ontmoeten; de eene is voldaan, de andere, hoop ik, zal het weldra wezen, » zoo schreef Filips Rubens, die veertien dagen vroeger te Padua was aangekomen, op 13 December 1601 aan zijn broeder, die toen nog te Rome verbleef. Die wensch werd verhoord. Toen Petrus-Paulus in April 1602 naar Mantua was teruggekeerd, bezocht hij ongetwijfeld zijn broeder te Padua, waar deze bleef tot den 12n Juli en van waar hij dan met zijn leerling naar Bolonje vertrok. Zij gingen niet rechtstreeks naar deze stad, maar maakten een omweg langs Verona, dat op korten afstand van Mantua ligt en waar Filips zijn broeder en ook hun beider vriend Joannes Woverius of Jan van den Wouwere zou ontmoeten.

Woverius was een Antwerpenaar, zoon van den schepene Jan van den Wouwere, heer van Neppen. Hij was geboren den 27en Mei 1576, een jaar vroeger dus dan Pieter-Pauwel en twee jaar later dan Filips Rubens. Hij had met Filips bij Justus Lipsius gestudeerd en had met hem bij den beroemden professor ingewoond. Een nauwe vriendschap verbond hem met zijn studiemakker. Toen Filips door een vroegtijdigen dood ontrukt werd aan zijne familie en vrienden, schreef Woverius naar de gewoonte der geleerden van dien tijd een uitvoerige troostrede, die hij aan Petrus-Paulus opdroeg en waarin hij den afgestorvene « Uw en mijn broeder » noemt. (1) In 1599 keerde hij naar Antwerpen terug, van waar hij hetzelfde jaar naar Parijs en dan naar Spanje vertrok; de twee volgende jaren brengt hij te Seville door. In 1602 gaat hij Italië bezoeken en den 26en Juni, onmiddellijk vóór dat Filips Rubens naar Bologne vertrekt, schrijft deze hem, dat zij elkander binnen weinige dagen te Verona zullen ontmoeten om samen naar Mantua te gaan.

Deze samenkomst had plaats in de eerste helft van Juli 1602 en het blijkt wel dat Petrus-Paulus de twee vrienden ging afhalen te Verona om ze naar Mantua te vergezellen. Inderdaad op de eerste gravure, welke Rubens liet snijden naar een zijner werken, de *Groote Judith (Œuvre,* Nr 125) genaamd, leest men de volgende opdracht: « Aan den heer Joannes Woverius draagt P. P. Rubens dit blad op, het eerste zijner werken, dat in koper gesneden werd, in volvoering der belofte eertijds door hem te Verona gedaan. » Deze gravuur werd korts na Rubens'

(1) « Age, vixit frater tuus-meus, (si non alias, ad consortium doloris permitte hanc copulam) atque hinc misere miseri ingemiscimus. » *(Joannis Woverii de Consolatione liber* in PHILIPPUS RUBENS, *S. Asterii Homiliæ.* Blz. 144.)

terugkeer in het vaderland door Cornelius Galle den Oude gesneden. Zij stelt Judith voor rechtstaande nevens het bed, waar Holofernes op uitgestrekt ligt, en den Assyrischen veldheer het hoofd afhouwende. Wij weten niet met volle zekerheid of het oorspronkelijk werk nog bestaat, maar een stuk, dat in de veiling Disant te Reims in 1883 voorkwam, is zooniet van Rubens' hand, dan toch een oude trouwe kopij. Daaruit zien wij, dat de *Judith en Holofernes* zonder eenigen twijfel in Italië geschilderd werd. De reusachtige vormen der personages, de scherpe tegenstelling der sterk verlichte figuren op den zwaardonkeren achtergrond, het stijve gebaar der Judith, alles duidt aan, dat het werk tot de oudste behoort en vermoedelijk doelde Rubens op de plaat, die er zou naar gemaakt worden, toen hij Woverius beloofde hem de eerste gravuur naar een zijner schilderijen gesneden, te zullen opdragen.

RUBENS' EERSTE REIS NAAR SPANJE. — Ongeveer een jaar na Rubens' terugkeer uit Rome droeg Vincenzo van Gonzaga zijnen hofschilder een zending van vertrouwen op. Het hertogdom van Mantua was in het Italië van 1603 een klein vorstendom, dat in gedurigen angst leefde voor zijn bestaan. De tijden van woeling waren voorbij, toen omwentelingen en oorlogen tusschen de kleine staten de landkaart van het schiereiland gedurig wijzigden; geene condottieri veroverden nog gewapenderhand het bewind, geene tot het uiterst gedreven verbrokkeling maakte het ontstaan en het verdwijnen, het verdeelen en samenhechten dier kleine rijkjes tot een alledaagsche gebeurtenis; daar als elders werd de overgang van het middeleeuwsch tot het modern staatswezen voltrokken. Nog leefden eenige oude vorstenhuizen voort, maar hun rol was een lijdzame geworden; de grootere staten hadden het overwicht verkregen en beschikten over het lot des lands; de republieken van Venetië en van Genua, het groothertogdom van Toscanen en het prinsdom van Savooien in het noorden; het pausdom in het midden van het schiereiland, waren nu machten van beteekenis, die zooveel mogelijk hun grondgebied zochten uit te strekken ten koste van den nabuur. De buitenlandsche mogendheden speelden een aanzienlijke rol in de aangelegenheden des lands : Spanje bezat ten zuiden het aanzienlijke gebied van het onderkoningdom van Napels, ten noorden het rijke Milaansche gewest; Frankrijk en het Duitsche keizerrijk waren altijd bijderhand, waar er een inlandschen twist te slechten of te stichten viel. In die voorwaarden was de toestand der kleine potentaten dikwijls een moeilijke en benarde, en die van hertog Vincenzo van Mantua levert er een voorbeeld van. Zijn politiek bestond er hoofdzakelijk in, zich de groote naburen te vriend te houden en tot beschermers te maken. Den keizer was hij herhaaldelijk met zijn krijgsbenden gaan helpen in den oorlog tegen de Turken, den paus was hij met een schitterend gevolg gaan huldigen te Ferrare, met Frankrijk's koning was hij door familiebanden verwant, de welwillendheid der koningen van Spanje zocht hij voortdurend te winnen.

In 1603 voelde Vincenzo op bijzonder dringende wijze de noodzakelijkheid Filips III gunstig voor zich te stemmen. Niet alleen wilde hij zich 's konings bescherming in het algemeen verzekeren, maar hij dong op dit oogenblik naar de plaats van admiraal, die de Genuees Joannes-Andreas Doria tot dan toe vervuld had. Na het mislukken eener onderneming tegen Algiers was deze hooge bevelvoerder in ongenade gevallen en er bestond alle kans dat zijn ambt aan een ander zou gegeven worden. Italiaansche vorsten waren toen zoowel als vroeger en later in dienst van Spanje en Vincenzo deed zijn uiterste best om onder die begunstigden plaats te nemen. Hij had in het begin van het jaar een afgevaardigde naar Madrid gezonden om daar zijn candidatuur te ondersteunen en had hem aanbevolen het geld niet te sparen om de hovelingen voor zijn meester te winnen. De voornaamste hunner en den koning zelven had

hij reeds vroeger eenige kunststukken of andere dingen van waarde laten aanbieden en bij eene vernieuwde poging van dien aard vond hij in zijn omgeving geen beter geschikten drager van wat hij naar Spanje wilde zenden dan zijn hofschilder Petrus-Paulus Rubens.

Den 5en Maart 1603 meldt hertog Vincenzo aan zijn vertegenwoordiger te Madrid, Iberti, dat de geschenken, bestemd voor het Spaansche hof, bijeen zijn gebracht en dat Petrus-Paulus de Vlaming, zijn schilder, aangeduid is om ze te begeleiden. Voor den koning was er een kleine koets met zes vale paarden, elf vuurroeren, zes met baleinen en vijf gegroefde, een vaas van bergkristal met reukwerken. Voor den hertog van Lerma waren er onder de geschenken een aantal schilderijen, een groote zilveren vaas met reukwerken en figuren en twee gouden vazen; voor de gravin van Lemos, een kruis met twee kandelaars in bergkristal; voor don Pedro Franqueza twee vazen van bergkristal en een kamerbehangsel in zijde van Damas met bekleedsels van gouden laken; voor den bestuurder der koninklijke kapel, priester en muzikant, had de hertog nog een som van duizend realen medegegeven. Onder de schilderijen bestemd voor den hertog van Lerma bevond zich een portret van hertog Vincenzo door Frans Pourbus. Later treft men in den inventaris der kunstwerken van de koningen van Spanje een portret van den hertog van Mantua aan geschilderd door Rubens. Het is nu verloren, maar waarschijnlijk werd het ten onrechte aan onzen schilder toegeschreven. Bellori verzekert wel, dat deze den hertog en de hertogin geschilderd had toen hij twintig jaar oud was, maar niet deze stukken nam hij mede naar Spanje.





Portret van Filips III, koning van Spanje, naar eene gravure van Peter De Jode.

De hertog van Lerma was op dit oogenblik de alvermogende gunsteling van Filips III en zijn eerste minister, een dier koningsvoogden, aan wie in de jaren van verval van het Spaansche rijk, die bij het begin der zeventiende eeuw aanbraken, de vadsige en onbekwame vorsten heel de regeling der staatszaken toevertrouwden. Om te bewijzen hoe onbeperkt zijn gezag was, haalt Rubens zelf in een brief, den 22en October 1626 aan Pierre Dupuy geschreven, een anecdoot aan, die in zijn tijd verteld werd. Filips III had gehoor verleend aan een Italiaansch edelman en verzond hem naar den hertog van Lerma: « Indien ik den hertog hadde kunnen » spreken, antwoordde de Italiaan, zou ik Uwe Majesteit niet zijn komen opzoeken. » De hertogin van Lemos was zijne zuster; Pedro de Franqueza, een zijner vertrouwde handlangers. De heer en de dienaar waren beide om het hebzuchtigst. In een tijd toen Spanje achteruitging en verarmde, verwierf de gunsteling des konings zich op weinige jaren een ontzaglijk fortuin, dat hem een jaarlijksch inkomen van ruim twintig millioen frank, berekend naar de geldwaarde van onzen tijd, opbracht. De kostbaarheden van allen aard, welke hij verzameld had, werden

geschat op honderd vijftig millioen frank. Hij had zich dan ook den bijnaam van den grootsten dief *(el mayor ladrone)* van Spanje verworven. Pedro de Franqueza kon men niet enkel, maar moest men met geld of geschenken omkoopen, wilde men van hem iets bekomen. Hij was de zoon van een vrijgelaten slaaf en zonder andere gaven dan die van onbeperkte onderwerping aan den wil van zijn heer wist hij den titel van graaf van Villalonga en een machtigen invloed in zijn ongelukkig land te verkrijgen.

Denzelfden dag als de hertog schreef aan Iberti ontving Rubens zijn paspoort en vertrok hij uit Mantua. Uit zijn eigen brieven, die hij aan den staatsecretaris Annibale Chieppio zond, putten wij het verhaal zijner reis. Den eersten dier brieven en den oudsten, dien wij van Rubens' hand bezitten, schreef hij uit Florence den 18en Maart 1603. Hij had een zonderlingen weg gevolgd: van Mantua was hij naar Ferrare gereisd, dat merkelijk naar het oosten ligt; van daar keerde hij in zuid-westelijke richting naar Bolonje en verder naar Florence, waar hij den 15en Maart aankwam. Met veel moeilijkheden had hij onderwege te kampen. Het rijtuig, voor den koning van Spanje bestemd, was op eene slede geplaatst en moest door ossen over het gebergte getrokken worden; van Bolonje naar Florence kostte het vervoer alleen veertig dukaten. Toen Rubens in Florence aankwam was de slede nog niet daar en men waarschuwde hem, dat hij zich niet te Livorno maar te Genua moest inschepen naar Spanje. Gelukkiglijk had men hem te Ferrare en te Bolonje geen tolrechten doen betalen; niettegenstaande dit buitenkansje had hij te weinig aan het geld, dat men hem te Mantua had meegegeven, iets wat hem in geene geringe verlegenheid bracht. Te Florence bleef hij tien dagen, opgehouden door allerlei tegenslag; vandaar reisde hij naar Pisa om er een scheepsgelegenheid voor Genua te vinden. De groothertog Ferdinand, die zich te Pisa bevond en door vertrouwde berichtgevers volkomen ingelicht was over de hoedanigheid van Rubens en over het doel zijner reis, zond hem een Vlaamschen edelman, Jan van der Neesen, die in zijnen dienst was. Deze onthaalde onzen schilder op de vriendelijkste wijze, en verzocht hem namens den groothertog een hakkenij en een marmeren tafel mede te nemen naar Spanje om don Giovanni de Vich, kapitein van den koning te Alicante, aan te bieden. Rubens vond buiten zijne verwachting te Livorno een schip zeilree naar Spanje. Den 29en Maart, den dag vóór Paschen, trof hij een overkomst met den kapitein, een Hamburger, die hem en wat hij met zich voerde zou overbrengen. Den 2en April was alles ingescheept en wachtte men nog slechts op een gunstigen wind om te vertrekken; den 22en derzelfde maand was hij te Alicante aangeland en had hij daar reeds de boodschappen verricht, die de groothertog van Toscanen hem had opgedragen. Den volgenden dag stelde hij zich op weg naar het binnenland.



CÆSAR. Teekening naar het antiek (Louvre, Parijs).

Men moet hem in Italië verkeerd ingelicht hebben nopens de toenmalige verblijfplaats van Filips III, vermits hij meende slechts een drietal dagreizen noodig te hebben om het hof te bereiken. In Alicante vernam hij, dat de koning zich ophield te Valladolid, op een afstand van

520 kilometers van Alicante. Door de moeilijke wegen en de bergen, langs welke zij liep, werd de reis erg vertraagd. Zij werd nog bemoeilijkt door de kleine paarden, die de hertog van Mantua had medegegeven en de lastig te vervoeren koets. Rubens trok door Madrid en langs het Escurial en bewonderde in het koninklijk paleis en in het beroemde klooster de meesterstukken van Italiaansche schilderkunst, welke er zich bevonden. Dit nam al weder tijd. Door regen en stormwind werd de verdere tocht verhinderd; hij duurde twintig dagen en eerst den 13[en] Mei kwam Rubens te Valladolid aan. Hij had den weg afgelegd met den kapitein de Vich, wien Rubens te Alicante de geschenken van den groothertog van Toscanen had aangeboden; hij liet de kassen, die het kristalwerk en de stoffen inhielden, door muilezels vervoeren; zelf begeleidde hij deze en de paarden, die deel maakten van de geschenken. De karren, waarop de koets en de schilderijen geladen waren, kwamen eerst den 19[en] Mei aan. De hertog van Mantua was zeer karig geweest in het tellen van het reisgeld aan zijn hofschilder en deze had uit zijn eigen beurs ruim tweehonderd dukaten moeten voorschieten om de noodzakelijke kosten te dekken.

De tegenspoeden, die Rubens' reis hadden vertraagd waren niet ten einde. Valladolid, waar hij zich nu bevond, was, wel is waar, sedert 1601 de plaats, waar Filips III gewoonlijk hof hield, maar de koning bevond zich voor het oogenblik niet daar. Tot den 13[en] Mei had hij zich opgehouden in zijn lusthof te Aranjuez en dien dag was hij naar Burgos vertrokken. Men kon hem daar niet gaan vinden en was verplicht zijn terugkeer te Valladolid af te wachten. Die nieuwe tegenslag had echter zijne goede zijde. Toen men de geschenken uitpakte vond men alles in orde : de koets, het kristalwerk en de stoffen; ook twee der schilderijen, de *H. Hieronymus*, gekopieerd naar Quinten Massys, en het portret van den hertog Vincenzo door Frans Pourbus, waren ongedeerd; maar al de overige doeken hadden erg geleden van den regen. Zij waren anders met zorg ingepakt: in een dubbel wasdoek vooreerst, in een houten kist daarna, die dan nog met blik was versterkt; alles was door Rubens zelven verzorgd te Mantua in tegenwoordigheid van den hertog. Te Alicante had men op verzoek der tolbeambten de kisten opengedaan en alles onbeschadigd gevonden en nu dat zij ten huize van Annibale Iberti aangekomen waren, had de vochtigheid ze geheel bedorven; de doeken schenen verrot en vergaan, de kleuren waren afgeschelferd en met blazen getrokken, zoodat, meende men, er niets te doen bleef dan ze af te krabben en te herschilderen. Die schilderijen waren kopijen naar werken van groote meesters; zij waren niet door Rubens gemaakt, maar door een kunstenaar van Mantua, Pietro Facchetti genaamd, die te Rome voor den hertog werkte. Bij het zien van deze ramp stelde Iberti aan Rubens voor in allerhaast, met de hulp van Spaansche schilders, eenige boschages te borstelen, die dan in de plaats der bedorven kopijen zouden aangeboden worden. Dit voorstel van Iberti beviel onzen schilder hoegenaamd niet, omdat de tijd zoo kort was en omdat hij de ongelooflijke onbekwaamheid en de luiheid kende der Spaansche kunstenaars, wier trant daarbij nog geheel van den zijne verschilde. Hij hield het er voor, dat men gemakkelijk zou bemerken aan de verschheid der schildering, dat deze eerst kortelings was uitgevoerd en vreesde, dat men het werk der Spaansche knoeiers voor het zijne zou nemen. « Ik wil er mij niet aan bloot stellen, schreef hij aan Chieppio, daar ik altijd voor stelregel nam « van mij met geenen andere, hoe groot hij ook zij, te laten verwarren. Indien het werk « gedeeltelijk van hem en gedeeltelijk van mij is, zal ik ontijdig in mijn eer geschonden worden « door een onbeduidend werk, onwaardig van mijn naam, die hier reeds gekend is. »

De moeilijkheid, die den vertegenwoordiger van hertog Vincenzo en zijn hofschilder in zoo groote verlegenheid had gebracht, werd nog al gemakkelijk opgelost. Het nauwkeurig onder-

zoek der schilderijen bewees, dat de schade niet zoo onherstelbaar was als men eerst had gedacht. Nadat zij gedroogd en met warm water gewasschen waren bleek het dat met eenige hertoetsing de meeste schilderijen te redden waren; enkel twee waren hopeloos verloren. Gelukkiglijk was Rubens daar; hij werkte wat hij kon aan de herstelling en vond dan nog den tijd om de twee verloren doeken, een hoofd van Sint-Jan naar Rafaël en een kleine Madonna, te vervangen. In plaats dezer schilderde hij een *Democritus* en een *Heraclitus*, die zich beiden nog in het Museum van Madrid bevinden (*Œuvre*, Ns 797, 798). Het zijn twee stukken geheel in de hoogte (1.81 m. hoog 0.63 m. breed), vluchtig geschilderd, zonder glans, zonder oorspronkelijkheid. Heraclitus, de droefgeestige filosoof, zit tegen een rots, met het hoofd op de rechter hand geleund, den elleboog op den steen, met een uitdrukking van wrok en haat tegen het menschdom. Democritus, de rondbuikige lacher, ziet er zooveel te vroolijker uit; hij houdt de eene hand opgeheven, de andere ligt op een masker; hij is tevreden met zich zelven en met heel de wereld. Een derde stuk, geheel in denzelfden aard en van dezelfde maat, *Archimedus* (*Œuvre*, Nr 799), met beide handen op een bol, in helder en overvloedig licht geplaatst, en zich evenals de twee vorige in het Museum van Madrid bevindende, is klaarblijkelijk bij dezelfde gelegenheid geschilderd, en alhoewel het niet vermeld wordt in de brieven aan den hertog van Mantua geschreven, zal het ook wel in zijn naam en door zijn zaakgelastigde aan een der hovelingen aangeboden zijn.

Filips III kwam den 1en Juli te Valladolid aan, en eerst den 11en dier maand kon hij gehoor verleenen aan Iberti, die de koets, de paarden en de vuurroeren door Rubens meegebracht aanbood. Bij dit gehoor was de schilder tegenwoordig, maar hij werd den koning niet voorgesteld. Twee dagen later overhandigden de vertegenwoordiger van den hertog en Rubens aan don Rodrigo Calderon, 24 portretten van keizerinnen, kopijen naar schilderijen van Tiziano, die Rubens voor dezen edelman had meegebracht.

Dan begaven zij zich bij den hertog van Lerma om hem de overige schilderijen aan te bieden. Hier ontspon zich een tooneel, dat in zijne bijzonderheden door een brief van Iberti aan den hertog en door een brief van Rubens aan Chieppio beschreven wordt. De schilderijen waren uitgestald in eene groote zaal en in eene naburige kamer waren door Rubens' zorg de *Democritus* en de *Heraclitus*, benevens de kleine stukken geplaatst. De hertog van Lerma trad binnen in zijn kamerrok gehuld. Nadat de gewone begroetingen hadden plaats gehad, zag hij de werken één voor één na, te beginnen met *de Schepping* en *de Planeten*, door Facchetti naar Rafaël geschilderd, en voortgaande met de kopijen naar de werken van Tiziano en anderen. Hij drukte zijn oordeel uit over elk stuk en hield ze allen, met uitzondering van *de Schepping* en *de Planeten*, voor oorspronkelijke werken.

Toen hij geheel de zaal doorloopen had, iets wat hem meer dan een uur tijd vroeg, sprak men hem van de stukken in de naburige kamer; hij trad binnen en stond verbaasd over het getal der merkwaardige en uitgelezen dingen, die hij daar zag. Hij hield al die kopijen voor oorspronkelijke werken, kon geen lof genoeg spreken over hunne schoonheid en volmaaktheid, en verzekerde, dat de hertog van Mantua hem het rijkste en het best gekozen geschenk mogelijk had gezonden. De twee aanbieders dongen niet af op al dien lof, integendeel, zij hemelden de waarde der gewaande meesterstukken nog wat op en lieten Lerma, die in zijne omgeving voor een eersten kenner doorging, in zijn wijsheid: een ware klucht, die Rubens voor een deel op zijn geweten heeft.

De Spaansche minister had daags te voren aan Iberti gevraagd of Rubens voor hem niet uit het hoofd een portret van den hertog van Mantua zou kunnen schilderen. Iberti had

er kort te voren een van zijn vorst ontvangen, dat door Pourbus gemaakt was, hij voegde dit bij de gezonden schilderijen zonder te zeggen, hoe het daar kwam. Ook dit stuk, evenals de kristallen vazen door Rubens medegebracht, werd met groote voldoening door Lerma ontvangen.

Denzelfden avond nog toonde de gunsteling al die schoonheden aan den koning en den volgenden dag aan de koningin en aan hare hofdames ; vervolgens aan verscheiden edellieden van het hof. Allen waren er over opgetogen ; Calderon berichtte aan Iberti, dat de koning hem had verklaard, dat verscheiden stukken zoo zeldzaam waren, dat zij als onvervreembaar eigendom in het erfgoed der familie van Lerma verdienden opgenomen te worden. De hertog van Arcos, opperkamerheer der koningin, ook een kenner van naam, prees ze hoog. Lerma, die eenige dagen te voren zijne vrouw verloren had en in droefgeestige stemming aan de ijdele vermaken vaarwel ging zeggen, liet uit zijn vertrekken de schilderijen van wereldschen aard wegruimen en de ernstige tafereelen, wier gelukkige bezitter hij nu geworden was, in de plaats ophangen. Hij toonde zich zeer vriendelijk voor Rubens, vroeg hem of hij niet in 's konings dienst wilde overgaan en toen Rubens hem antwoordde, dat de hertog van Mantua hem terug verwachtte na afloop zijner zending, liet hij hooren, dat hij hem wel eenig schilderwerk wenschte te bestellen.



De H. Apostel Joannes
Teekening (Albertina, Weenen).

Rubens had voor een groot deel reden om in zijn schik te zijn met den afloop zijner boodschap, en in zijn brief aan den hertog van Mantua spreekt hij er ook zijne voldoening over uit. Maar in een schrijven van den zelfden 17en Juli aan Chieppio verbergt hij geenszins zijne teleurstelling over de handelwijze van Iberti, die, niettegenstaande den wensch door zijn meester uitgedrukt, Rubens niet aan den koning had voorgesteld op den dag der aanbieding van de koets.

Eens dat het hoofddoel van zijn zending bereikt was kon hij zich bezighouden met een ander deel zijner taak. De hertog van Mantua had hem gelast met het schilderen van een aantal portretten, waarschijnlijk van mooie of bekende vrouwen van het Spaansche hof. Welke vrouwen Rubens schilderde en wat er geworden is van die conterfeitsels weten wij niet. Een gewichtiger werk was het portret van den hertog van Lerma, dat deze hem besteld had *(Œuvre*, Nr 976). In het midden van September 1603 verwachtte Rubens er zich aan dat dit werk hem zou opgedragen worden. In October moet hij er aan begonnen zijn en den 19en dier maand was het al een heel eind gevorderd en getuigde Iberti aan zijn vorstelijken meester, dat het afgedane deel eenieders bewondering wekte. Rubens begaf zich dan naar Ventosilla, een buitengoed van den hertog van Lerma, op 15 uren afstand van Valladolid gelegen, waar de koning toen bij zijn gunsteling verbleef en van waar hij den 22en of 23en October naar het Escurial vertrok. Te Ventosilla zette Rubens het werk voort, dat hij te Valladolid begonnen had en den 23en November kon Iberti verklaren, dat het portret voltooid was, dat Lerma er uiterst mee ingenomen was en den hertog van Mantua zeer dankbaar bleef voor het genoegen, dat hij hem door tusschenkomst van zijnen hofschilder gedaan had. Het portret stelde den hertog van Lerma voor, geharnast en te paard gezeten. Ten gevolge der verbeurdverklaring van 's gunstelings goederen in 1618 werd het een eigendom des konings. In 1635 werd het



JONGE VROUW

Teekening (Studie voor eene der heiligen uit het Mirakel van den H. Ildefons, Uffizi, Florence)



aan de familie teruggegeven; heden schijnt het spoor er van verloren; Jean Rousseau beweert nochtans, dat het aan den hertog van Medinaceli behoort. (1) Cruzada Villaamil deelt mede, dat hij had hooren zeggen, dat het zich bevond te Denia in het kasteel van den markies van dien naam, een afstammeling van den hertog van Lerma. (2) In 1621 beschreef de inventaris der schilderijen, toehoorende aan den koning, het stuk op de volgende wijze: « Een portret van den hertog van Lerma te paard, 4 varas hoog in een lijst van dennen hout, goud en zwart, oorspronkelijk werk van Rubens. »

Carl Justi schrijft Rubens ook een portret te paard toe, dat, zegt men, den hertog van Infantado, Lerma's zoon voorstelt en zich in het paleis Dietrichstein, eigendom der gravin Clam Gallas bevindt. Een vrouwenportret, voortkomende van de hertogen del Infantado en in 1892 te Madrid ten toon gesteld, werd waarschijnlijk ook in 1603 geschilderd.



DE H. SIMON DE APOSTEL
Teekening (Albertina, Weenen).

Rubens maakte nog andere werken voor den hertog van Lerma. In de lijst der schilderijen, die hij den 28en April 1618 aan sir Dudley Carleton te koop bood, treffen wij aan: « *De twaalf Apostelen en Christus* door mijne leerlingen gemaakt naar de oorspronkelijke werken mijner hand, die de hertog van Lerma bezit. » *De twaalf Apostelen* bevinden zich nog in het Museum te Madrid (*Œuvre*, Ns 56-80), de Christus ontbreekt; zij kwamen in het bezit des konings met de verbeurde goederen van den gunsteling. De teekening der figuren met hunne krachtig uitgesproken trekken, hun beraden uitzicht, hun gespierden ledenbouw bewijzen duidelijk, dat Rubens reeds het mannentype gevonden heeft, dat hij heel zijn leven bij voorkeur in zijn werken zal laten optreden. Hun breede drapeering verraadt zijne studiën naar de Romeinsche tabbaarddragers en zijne voorliefde voor het losse schilderachtige gewaad, waarin hij menschen van allen tijd en alle ras hulde. Als uitvoering hebben de werken weinig karakter, zij zijn verschillend van waarde en van trant, maar staan evenals zijn *Democritus, Heraclitus* en *Archimedes* ver beneden de stukken gedurende de latere jaren van zijn verblijf in Italië uitgevoerd.

Rubens bracht de teekeningen van *Christus en de Apostelen* mede naar Antwerpen; herhaaldelijk liet hij er door zijne leerlingen schilderijen naar maken, die hij dan hertoetste, zooals hij deed met de reeks in 1618 aan Dudley Carleton te koop geboden, maar door dezen niet aangeworven; zoo nog met een tweede exemplaar door Theodoor Galle in 1615 aan Balthasar Moretus verkocht; wellicht met een derde, dat in de eerste helft der XVIIe eeuw door Isselburg van Keulen gegraveerd werd. Een dezer reeksen bevond zich reeds in de XVIIIe eeuw in het Rospigliosi-paleis, vroeger de villa Aldobrandini, te Rome en bevindt er zich nog. Het is het belangrijkste der exemplaren, eerbiedwaardig of krachtig en forsch zijn de koppen, de draperijen geweldig geworpen zonder overdrijving, de vleezen warm getint. Het is best mogelijk, dat van Dyck aan deze herhaling de hand heeft gehad, alhoewel dit niet rechtstreeks te bewijzen zij.

(1) *L'Art*. 3 Maart 1878.
(2) *Rubens Diplomático Español*. Blz. 336.

Een andere reeks was in het jaar 1888 in het bezit van den kunsthandelaar Sedelmeyer te Parijs; een afzonderlijk stuk bevindt zich in de Nostitz-galerij te Praag. Dezer dagen maakte Dr Th. von Frimmel bekend, dat in het Schottenstift te Weenen de Christuskop bewaard wordt, die in de reeks van Madrid ontbreekt. (1)

De teekeningen hooren tegenwoordig toe aan de Albertina-verzameling te Weenen. Zij werden reeds vóór 1620 gegraveerd door Nicolaes Ryckemans onder toezicht van Rubens zelf.

Gedurende zijn verblijf in Spanje schilderde Rubens nog de beide *Heilige Joannessen* uit de Academie San Fernando van Madrid en den *Heiligen Augustus tusschen Christus en Maria* uit dezelfde verzameling *(Œuvre,* Ns 462 en 393). Dit laatste stuk werd gemaakt voor het Jezuïeten-College van Alcala de Henares en vertoont de echt Spaansche legende van O.-L.-V., die het melk uit hare borsten naar den heilige spuit, met de ongemeene bijzonderheid, dat deze zich niet eens omwendt om zich aan dit hemelvocht te laven.

Vóór zijn vertrek uit Mantua had hertog Vincenzo Rubens nog eene andere taak opgedragen; hij zou namelijk niet rechtstreeks uit Spanje naar Italië terugkeeren, maar over Frankrijk reizen en daar de portretten der schoonste hofdames voor de verzameling van den hertog schilderen. Toen het tijdstip van zijn terugkeer nakende was, werd hem door Chieppio die wensch van hunnen heer herinnerd. Rubens maakte allerlei bedenkingen tegen het verlangen van den hertog. « In Frankrijk, schreef hij, is men er evenzeer op uit als in Italië om kustenaars van » verdiensten aan te werven en niet alleen in Vlaanderen en Florence, maar zelfs in Savooien » en Spanje is men op zoek geweest naar zulke mannen. » Eens dat hij te Parijs zou zijn om portretten te maken was het dus te verwachten, dat men hem daar zou willen houden en hij verlangde bij den hertog in dienst te blijven. Daarbij de karigheid van het hem toegekende reisgeld zou hem niet toelaten aan het Fransche hof op te treden op een wijze, die van hem een gunstige gedachte zou geven. Best ware het dus dit werk aan een Fransch schilder, die zich met zulke dingen bezighoudt, op te dragen. Hij belooft zich te gedragen naar de bevelen van den hertog, maar het werk schijnt hem te gering van aard en zijn wensch is dat zijn heer hem gebruike, te Mantua of elders, tot bezigheden, die beter overeenkomen met zijn talent en tot voltooing der werken, die Zijne Hoogheid heeft laten beginnen.

Rubens teruggekeerd te Mantua. — Dit schrijven bestemd om den hertog meegedeeld te worden en waarin het bewustzijn van zijn eigenwaarde en een edele trots zoo klaar uit spreken draagt geen datum, maar werd hoogst waarschijnlijk in November 1603 verzonden. Het had het gewenschte uitwerksel. Rubens keerde uit Spanje rechtstreeks per schip naar Italië terug en moet te Mantua aangekomen zijn in het begin van het jaar 1604.

In een aanteekening van den 2en Juni daaropvolgende vinden wij voor de eerste maal welke bezoldiging hij genoot van wege den hertog. Deze stelde ze vast op 400 dukaten per jaar, betaalbaar op voorhand en per kwartaal. Geen twijfel of ook vóór dien datum genoot hij regelmatig eene jaarwedde, maar waarschijnlijk werd deze verhoogd na zijn zending in Spanje en als herkenning der uitstekende wijze, waarop hij deze volbracht had.

Rubens bleef te Mantua tot op het einde van 1605. In November van dit jaar begeeft hij zich voor de tweede maal naar Rome en Balthasar Moretus zendt hem den 6en Januari 1606 een brief uit Antwerpen, die voor Filips Rubens bestemd is. Deze laatste was toen in de pauselijke stad teruggekeerd. Hij had van daar zijn aankomst aan zijn vriend, den Antwerpschen

(1) *Neue Freie Presse.* 11 October 1900.

drukker, laten weten, en daar deze tijding vóór 6 Januari hier ter stede aangekomen was, moet zij nog in November 1605 uit Rome verzonden zijn. In die laatste maand zal Filips over Mantua gereisd zijn en van daar zijn broeder mêe naar de eeuwige stad genomen hebben.

Van de werken, welke Rubens gedurende zijn tweede verblijf te Mantua voltooide, kennen wij er niet veel met zekerheid. Wij weten enkel, dat de hertog van Mantua den 30en September 1605 twee kopijen door hem naar Correggio geschilderd aan keizer Rodolf II opzond. In de hertogelijke galerij bevonden zich toen drie stukken van den Italiaanschen meester : *Venus en Mercurius die Cupido leeren lezen*, een *Ecce homo*, beiden nu in de National Gallery te Londen, en een *Sint Hieronymus in overweging bij een doodshoofd*. Twee van deze drie werden door Rubens bij die gelegenheid gekopieerd.

Een veel aanzienlijker werk vervaardigde hij in dezelfde tijdruimte, namelijk drie groote schilderijen, die de hertog van Mantua aan de Jezuïeten van zijn residentiestad ten geschenke gaf tot aandenken zijner moeder, die in 1604 gestorven en in hunne kerk begraven was. Deze kerk stond onder de aanroeping der H. Drievuldigheid en Vincenzo koos voor onderwerp van het stuk, dat het hooge altaar zou versieren, de Heilige Drievuldigheid aangebeden door hem en zijne familie. De tweede schilderij, die in het hooge koor aan den kant van het Evangelie geplaatst werd, verbeeldde den *Doop van Christus;* de derde, *de Transfiguratie*, werd aan den kant van het Epistel geplaatst. Het altaarstuk mat ongeveer 5 m. in de hoogte en 3 m. in de breedte. *De Doop van Christus* is 4.82 m. hoog en 6.50 m. breed, de *Transfiguratie* 4.17 m. hoog en 6.75 m. breed.

Treurig is het lot dezer werken geweest. Bij den inval der soldaten van de Fransche republiek werd de Jezuïetenkerk tot hooimagazijn gebezigd en werden de schilderijen er uitgehaald. Een Fransch commissaris maakte zich meester van het altaarstuk en sneed het in lappen om het gemakkelijk te kunnen ontvoeren. Men ontdekte den diefstal en het doek bleef te Mantua. De schilder Pelizza werd gelast het weer aaneen te brengen, maar verscheiden stukken waren verloren gegaan en hij kon slechts uit de overgeblevene het bovenste deel, verbeeldende de *H. Drievuldigheid* en het onderste *Hertog Vincenzo, zijn vrouw, zijn vader en zijne moeder geknield en biddende*, samenstellen. Het overige bevattende zijn zonen en dochters en een soldaat der lijfwacht, onder wiens trekken Rubens zich zelven gemaald had, alsook de groote hazewind van den hertog ontbreken; de twee brokken hangen nu in de stedelijke Pinacotheca van Mantua *(Œuvre*, Nr 81).

De twee andere schilderijen werden eveneens in 1797 uit de kerk ontvoerd. De *Doop van Christus* vinden wij in 1840 te Gent terug in de veiling der verzameling Schamp d'Aveschoot, waar de schilderij werd gekocht door den heer Georges, schatter der koninklijke Museums van Frankrijk. Hij liet ze herdoeken en verkocht ze aan baron de Laage van Rijsel. In 1869 bood deze ze vruchteloos te koop aan het Museum van Brussel; korts daarna werd zij het eigendom van den Antwerpschen liefhebber Jozef De Bom, die ze aan het Museum zijner moederstad naliet, waar zij in 1876 plaats nam *(Œuvre*, Nr 237). *De Transfiguratie* werd in 1801 eigendom van het Museum te Nancy, wij weten niet op welke wijze, en bevindt zich nog daar *(Œuvre,* Nr 259).

De *H. Drievuldigheid aangebeden door de Gonzaga's* heeft aanzienlijke deelen verloren, maar wat er van over bleef is tamelijk wel bewaard. Vincenco en zijn vader zijn links geknield, Eleonora en zijne moeder rechts. Achter beide groepen rijst een kolonnade op van vier torsozuilen en een balustrade, boven welke een weinig groen te zien is en de hemel, in het beneden deel warm getint, hooger op bewolkt. De hertog en zijne vrouw zijn geknield voor bidbanken

waarover roode draperijen hangen. Hij is blootshoofds, draagt een stalen borstharnas en armplaten en een wijden hermelijnen mantel, waarvan de boord met gulden versiersels bezet is; rond den hals hangt de ketting van het Gulden Vlies. Zijn vader knielt nevens hem in zwaren



De H. Drievuldigheid (Museum, Mantua).

pelzen mantel, met de eene hand op de borst, in de andere een kerkboekje houdende. De hertogin is geheel gewikkeld in een mantel van zware witte zijde, geboord met hermelijn en gulden versiersel. Van hare overige kleedij ziet men alleen een deel van mouwen en lijf in licht-



Portretten der familie van Vincentius van Gonzaga (Museum, Mantua).

grijze zijde. Rond den hals draagt zij een hoogen kraag met groote pijpen, het haar is opgestreken en met een parelsnoer gesierd, de handen liggen gevouwen op de knielbank. De moeder van Vincenzo, Eleonora van Oostenrijk, draagt een zwart kleed met witte banden op de borst en een effen muts afhangende over het voorhoofd. Vincenco gelijkt sterk aan Rubens, maar is nog dunner van haar op den schedel dan de schilder. Hij draagt een vollen baard, kastanjebruin als zijn haar en dun op de wangen. Eleonora is een statige figuur met dezelfde familietrekken

als hare zuster Maria van Medici, scherp van neus, platte lippen en eenigszins vooruitkomende kin.

De schildering is zeer helder, de witte kleeren, de witte kolonnade, de lichte weerschijn op de roode knielbank, de warme gloed beneden aan den hemel geven aan het geheel een zonnig voorkomen. De borsteling is zeer breed, eenigszins vluchtig zelfs. Het zijn de eerste portretten, die wij van Rubens kennen, maar echt Rubeniaansch zijn zij en volop dragen zij den stempel van zijne meesterlijke hand. Zij ontvouwen zich in weidschen worp en grootschen



De Doop van Christus — Teekening (Louvre, Parijs).

praal, vrome ingetogenheid staat op het gelaat der vorstelijke schenkers te lezen, hunne zwierige statigheid dwingt ontzag af, de adel spreekt uit heel hun persoon. Zoo geheel in zijn eigen en in zijn besten trant schiep de meester ze, dat, wanneer hij vijf en twintig jaar later een ander vorstelijk gezin in gelijke godvruchtige houding had te vereeuwigen, hij trouw genoeg deze zijne eerste staatsie-portretten kon herschilderen: zijn Albertus en Isabella op de luiken van den *H. Ildefons* herinneren toch treffend aan Vincenzo van Gonzaga en de hertogin Eleonora. Geen Italiaan, geen Vlaming had hem dit voorgedaan. Hij had van hen echte Rubensfiguren gemaakt, ze omscheppende naar zijne opvatting van den modelmensch, ze verheffende in kracht en grootschheid.

De afbeelding der H. Drievuldigheid is van veel minder beteekenis en heeft veel geleden. Rubens heeft de drie goddelijke personen niet voorgesteld in hun wezenlijkheid; maar heeft ze afgebeeld geschilderd op een doek, dat gedragen wordt door vijf machtige engelen, die in de lucht zweven. Achter hen ziet men het bovendeel der kolommen, die een half kringvormige architraaf dragen. Deze kolommen zijn ook in het benedendeel te zien en vormden dus een soort van omheining, waarbinnen de vorstelijke personen biddend waren voorgesteld.

In den *Doop van Christus* is de samenstelling in twee deelen verdeeld. Links staat Christus tot boven den enkel in het water, geheel naakt, met beide handen het doek vasthoudende, dat

rond zijn lenden geslagen is. Boven hem zweeft de H. Geest, op wien een bundel hemelstralen nederdaalt. De H. Joannes Baptista, in een schapenvel gehuld, staat op den boord van den Jordaan en laat uit zijn uitgestoken handen het water op het hoofd van den Heiland vloeien, terwijl hij met het oog ten hemel gericht de sacramenteele woorden uitspreekt. Twee groote engelen en een kleine zweven achter Christus, een der groote houdt den lendedoek van den doopeling vast, de andere dragen zijn rood kleed. Ter linkerhand op den boord der rivier zijn zeven mannen bezig met zich te ontkleeden en zich voor te bereiden tot het ontvangen van den doop: twee zijn gezeten, de eene geheel ontkleed, de andere zijn laatste hozepijp met geweld over zijn voet trekkende; de vijf andere staan recht; een hunner is een gansch naakte jongeling, die het oogenblik wacht om naar den dooper te gaan; twee anderen trekken hun overkleed over het hoofd uit. In den achtergrond ziet men nog een paar ontkleede vrouwen.

Geen werk van Rubens getuigt van trouwere navolging der Italiaansche meesters dan dit. In zijn geheel herinnert het ten sterkste aan Rafaël's 50e Loggia, die hetzelfde onderwerp behandelt : daar ziet men in het midden de voornaamste groep op dezelfde wijze samengesteld: ter linkerzijde vier engelen, ter rechterzijde drie mannen, die zich ontkleeden en eene vrouw. Rubens verandert wel de houding der figuren, maar hunne ineenzetting behoudt hij. Nog een anderen meester volgde hij na : in de mannen, die zich ontkleeden met machtige gebaren, herkennen wij de soldaten, die zich herkleeden na den vloed overgetrokken te zijn in Michel-Angelo's karton voor den Oorlog van Pisa.

Dit stuk verplaatst ons in de reuzenwereld, waar Rubens nu aangeland is en die hij niet meer zal verlaten. Hij heeft uit de twee vorsten der Italiaansche school het kenmerkende genomen : Rafaël's zacht vervrouwelijkte bevalligheid, Michel-Angelo's forsche en heldhaftige vormen en handelingen; maar zijn droomerig Joannes-figuur zoowel als zijn beeldhouwachtige Christus, zijn wachtende rechtstaande jongeling zoowel als zijn zittende gebuur, en de geplooide en gebogen, rekkende en trekkende mannen, allen zijn Herculeszonen, eerstgeborenen der geweldige familie, die Rubens tot vader heeft.

In *de Transfiguratie* zien wij Christus boven op den berg, in glorie gehuld, Mozes aan zijn rechter, Elias aan zijn linkerzijde; zijne apostelen Petrus, Jacobus en Joannes zijn voor hem neergeknield in aanbidding en bewondering. De negen andere staan beneden : vier hunner wijden hun aandacht aan het tooneel van den bezetene, dat ter rechterhand plaats grijpt. Daar is een kind ten prooi aan de stuiptrekkingen der geheimzinnige kwaal; vader en moeder, die het vasthouden, zijn radeloos van angst, de omstanders slaan met belangstelling het akelig schouwspel gade. Rafaël's opvatting van het tooneel werd gevolgd; daarboven de verheerlijking van den godmensch, hier beneden het lijden verwekt door den boozen geest; een dubbele handeling, onvoldoende samengehouden, een dubbele gebeurtenis uit de wonderwereld, die de aanschouwers met ontzetting slaat. Onder de figuren van het benedendeel treffen ons tal van zwaargebaarde en gehaarde mannen, die levendig herinneren aan sommige forsche koppen met gespannen uitdrukking uit Rafaël's *Handelingen der Apostelen*. De stralende Christus verlicht het midden van het tooneel, de zijkanten duiken weg in dichte duisternis, geschilderd in de zware bruine tonen door Caravaggio onlangs in eere gebracht.

De Doop van Christus zoowels als *de Transfiguratie* hebben zoo geweldig geleden, dat het niet meer mogelijk is met juistheid aan te geven in welke kleuren zij oorspronkelijk geschilderd waren. Van de drie stukken bezitten wij echter genoeg om te kunnen uitmaken in welke richting Rubens zich toen bewoog. Hij had zeer bepaald den verheven toon aangeslagen: hij zag de natuur, de menschen en hunne daden door de vergrootende glazen zijner bewon-

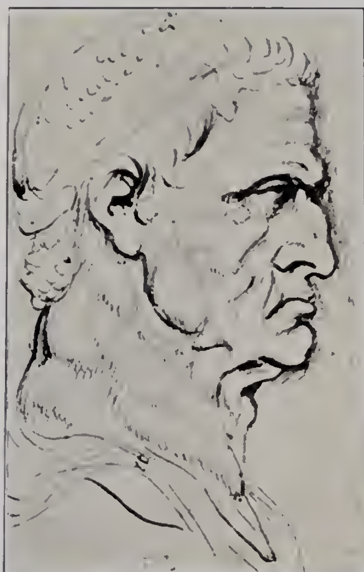
dering voor al wat macht, glans, volheid van leven, weelderigheid van leden was. Hij dwaalde af in het rhetorikale, zoowel door de navolging der meesterlijke vindingen zijner voorgangers als door de breedsprakige uiteenzetting der ontleende motieven. Maar hij was een navolger met ongemeene eigen gaven; hij werkte het geborgene om. Van de Italiaansche fraaie en hardgespierde lichaamsvormen maakte hij rijkgevleesde en weelderige ledematen, zooals hij die in het Noorden gezien en bewonderd had, met bijvoeging van wat het zijne fantazij behaagde er in aan te vullen en af te ronden. Hij was geen holle declamator; hij vermeide zich in het hooge woord, hij verhief gaarne de stem, maar er lag zin in het gezegde en kunst in den dreunenden klank. Zijn hertog en hertogin van Mantua in het altaarbeeld zijn prachtige figuren, eerder berekend om keizerlijke grootheid te vertolken dan om de schittering van een bescheiden vorstenhuis weer te geven; maar hun uiterlijke praal en hun innerlijke waardigheid zijn dan toch van goed allooi en geen monark, hoe machtig ook, hadde zich niet gevleid gevoeld in die trotsche vormen afgebeeld te zijn. De figuren der zijstukken, de geringe lieden en schraal gevoede bewoners der oevers van de Jordaan zijn op de epische patronen der westersche helden gesneden, maar op zich zelve zijn het pronkstukken van menschen en handelen zij met een juistheid en een zwier overeenstemmende met hun veredelde natuur.

Rubens' tweede verblijf te Rome. — Rubens was op het einde van 1605 te Rome aangekomen. In de eerste maanden van zijn verblijf aldaar overviel hem een pleuris, waarvan hij genezen werd door een zijner bewonderaars, den Duitschen doctor Jan Faber, die toen les gaf in de geneeskunst te Rome. In Juli was de ziekte geweken. Hij woonde toen samen met zijn broeder Filips in de Strada della Croce bij de Piazza d'España. (1) Filips Rubens was bibliothecaris benoemd van kardinaal Ascanio Colonna en nam dit ambt waar tot in een der laatste maanden van 1606 toen de ziekelijke toestand zijner moeder hem naar huis terugriep.

Petrus-Paulus werd in den dagelijkschen omgang met zijn broeder een geestdriftig vereerder en een degelijk kenner der antieke kunst. Wat moeten de tien of elf maanden, die zij samen doorbrachten te Rome, genoegelijke en nuttige stonden voor beiden geweest zijn, de eene verklarende door zijn wetenschap, de andere bezielende door zijn kunstgevoel de overblijfsels, die zij opspoorden! Wij bezitten een werk van Rubens, dat als de vrucht mag beschouwd worden hunner gemeenschappelijke studiën, namelijk de teekeningen, welke hij maakte ter verduidelijking van Filips' boek *Electorum libri II*, dat in 1608, toen de schilder nog in Italië verbleef, in de Plantijnsche drukkerij te Antwerpen verscheen. De schrijver handelde over allerlei vragen betreffende de gebruiken van oud Rome. Zoo onderzocht hij in zijn XVIIe hoofdstuk van het eerste boek, hoe de Romeinsche tabbaard, de *Toga*, geplooid werd en om zijn gezegde te verduidelijken plaatste hij in zijn boek eene gravuur verbeeldende het standbeeld van Titus, tegenwoordig in het Museum van het Vatikaan, langs voren, van de linker- en van de rechterzijde gezien. In zijn XXXe hoofdstuk beschrijft hij hoe de praetor als voorzitter der spelen in den cirk het teeken tot vertrekken aan de wagenmenners gaf door een doek in het renperk te werpen. Die verhandeling is toegelicht door een gravuur verbeeldende een antiek halfverheven beeldhouwwerk, dat bij de Nomentaansche poort ontdekt werd en waarin men den magistraat ziet, rechtstaande, den arm opgeheven en gereed om de *Mappa* te werpen. In het XXe hoofdstuk van het tweede boek spreekt Filips over het dubbele kleed, dat de Romeinsche vrouwen droegen en bewijst dat het onderste niet op zijde gespleten was en niet toeliet de beenen te zien, terwijl het van boven

(1) Bertolotti: *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*. Blz. 85.

op de schouders toegehaakt was. Als voorbeeld hiervan dienen de afbeeldingen van een zittend beeld van *Rome*, dat in den tuin van kardinaal Cesi en het staande beeld van *Flora*, dat zich toen in het paleis van Farnese bevond en nu aan het Museum van Napels toehoort. In het xxv^e^ hoofdstuk heeft hij het over de hoofddeksels der priesters en lascht daar tusschen den tekst een plaatje in verbeeldende een soort van punthelm en een hoofd met soortgelijken hoed bedekt, naar twee marmers, waarvan het eene zich bevond in het Capitolium, het andere in het Fabiaansche welfsel (in fornice Fabiano); een tweede gravuur uit hetzelfde hoofdstuk verbeeldt een half verheven beeldhouwwerk, gevonden op de helling van den Capitolijnschen heuvel en voortkomende van den tempel der Concordia, waarop, behalve een ander soort van hoed door de priesters van Jupiter gedragen, nog verscheiden werktuigen en kenteekens van dezelfde offeraars zijn afgebeeld. Nog bevindt zich in het xxxvi^e^ hoofdstuk van hetzelfde boek, handelende over de kinderen en hun voedsel, het afbeeldsel van een medaille van keizerin Faustina. Deze laatste draagt het lettercijfer van Adam van Noort. De overige gravuren zijn gemaakt naar teekeningen van Petrus-Paulus Rubens. De schrijver zegt uitdrukkelijk, dat zijn broeder hem in zijn werk geholpen heeft, zoowel door zijn kunstige hand als door zijn scherp en zeker vernuft. Beiden hebben samen de stof besproken door Filips behandeld, hebben Rome rondgewandeld op zoek naar oudheden en kunstwerken, die konden dienen tot bewijsstukken en voorbeelden der stellingen van Filips.



KEIZERSHOOFD
Teekening (Hertog van Devonshire).

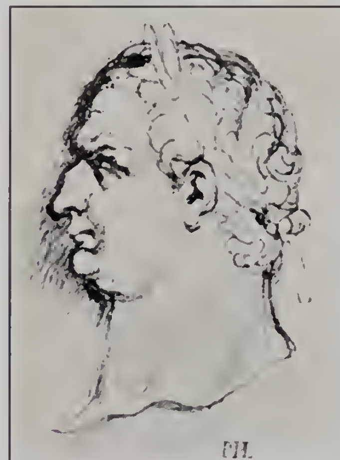
Rubens bestudeerde dus ernstig de antieken. Hij volgde nooit slaafsch hun kunstwerken na; hij kopieerde ze zelfs gedurende zijn verblijf in Italië niet werktuigelijk. Zegde Filips het niet en wisten wij het niet uit de nog bestaande modellen, men zou de platen uit de *Electa* aanzien voor eigen scheppingen van Petrus-Paulus, zoo duidelijk dragen zij zijne kenmerken. Hij verjongt al die oudheden en geeft hun leven en kleur. Zoo ziet het bas-relief met de benoodigdheden van den offeraar er niet anders uit dan menig soortgelijke afbeelding, die hij in zijne schilderijen te pas bracht; zoo ook zijn wagenmenners, vol leven en beweging; zoo vooral zijne vrouwenbeelden. Overal zijn de harde lijnen weeker geworden, de beeldhouwwerken zijn tot schilderingen omgewerkt, de Flora is waarlijk vleeschgeworden marmer.

Hij studeerde niet enkel de marmeren beelden der klassieke kunst, hij begon ze toen reeds te verzamelen en Balthasar Moretus getuigt van hem, dat hij er een zeer aanzienlijken schat van mede naar Antwerpen bracht. Hij beschouwde de kunstwerken van Romeinen en Grieken als de volmaakste scheppingen der kunst; hij was verzot op de antieken, getuigde hij zelf.

Hij deed toen de belangstelling op in de zeden en gebruiken der oudheid, die hem heel zijn leven bijbleef en die hem toen en later marmers, medailles, gesneden steenen, munten deed verzamelen, plannen deed maken tot het uitgeven van plaatwerken over oudheidkunde, gegraveerd naar zijne teekeningen, briefwisseling met zijn vriend Peiresc over betwiste vraagpunten deed voeren, en deel deed nemen aan den langen ontdekkingstocht, die in zijne eeuw en in de vorige ondernomen werd door een dichte schaar van geleerden tot opsporing en

verklaring der scheppingen van oud Rome. Hij hield zorgvuldig nota van de kunstwerken, die hem in de verzamelingen der groote liefhebbers troffen; een bewijs ervan vinden wij in een handschrift van zijn vriend Peiresc, berustende in de Nationale Bibliotheek van Parijs, waar de opsomming van een heele reeks beeldhouwwerken, gesneden steenen en gouden sieraden voorafgegaan wordt door het opschrift : Uittreksel uit het onderzoek gedaan door Rubens — bij den heer Lelio Pasqualino te Rome. (1) En niet alleen de beeldhouwwerken bewonderde hij in zoo hooge mate: voor elke schepping der kunst van de ouden, voor elke uiting van hunnen geest gevoelde hij eerbied. Toen hij in de laatste jaren zijns levens het boek van Franciscus Junius *de Pictura Veterum* ontving, bekende hij den schrijver, dat hij met den grootsten eerbied de schilders der oudheid navolgde en hun voetspoor eerder aanbad dan zich met de hoop te vleien hen te kunnen evenaren. (2)

Wat Rubens te Rome deed, deed men te Leuven, te Antwerpen, heel Nederland door, in Hoogescholen en bijzondere studiekamers, waar honderden zich toelegden op het aanleeren van de taal der wereldveroveraars, van hunne geschiedenis en instellingen. Maar wat voor anderen liefhebberij van geleerden en uitpluizing van boeken was, werd voor hem vorming van zijn kunstenaarsgeest, verschafte hem stof tot behandeling en tot eigen schepping. In zijn omgang met de geletterden, met zijn meester Otto Vænius, zijn broer Filips, Woverius, Rockox, Gevartius, doordrong hij zich van den geest der Latijnsche schrijvers, Seneca, Tacitus, Juvenalis, de Stoïcijnen, de hooghartigen, de ongenadigen voor de menschelijke zwakheden. In dezer schriften leerde hij het evenwicht en de helderheid van geest betrachten en het leven aanschouwen als een kunststuk, dat eer doet aan wien het knap uitvoert, oneer aan wien het slordig of gebrekkig ten einde brengt. Hij zelf was van aard een wereldbedwinger, zijn loopbaan die van een triumphator ; zijne natuurlijke helden werden de republikeinen, hard van gemoed, onversaagd in de daad ; de consuls en de keizers, die heel de wereld gingen veroveren, thuis komende glansrijke zegepralen vierden, en de overwonnen volken met wijsheid van wetgeving en staatkunde wisten te regeeren. Hij maakte zich van die volmaakte menschen een zoo hoog en tevens zoo gelukkig gekenmerkt denkbeeld, dat Wilhelm Bode met recht mocht aanmerken, dat de vorm door Rubens aan zijne Romeinen gegeven de blijvende is geworden voor alle eeuwen.



KEIZERSHOOFD
Teekening (Hertog van Devonshire).

Rubens werkte te Rome in dienst van den hertog van Mantua, zonder dat wij bepaald kunnen zeggen wat hij daar voor zijnen meester uitvoerde; portretten en kopijen zullen er ongetwijfeld wel geweest zijn onder de werken, die hij te leveren had voor de jaarwedde, die hem beloofd was, maar die zoo traag en onregelmatig volgde, dat hij op hare betaling herhaaldelijk moest aandringen en dat de vertrouwde raadsheer des hertogen, Annibale Chieppio, wel eens verplicht was uit zijn eigen beurs den schilder het noodigste geld te bezorgen. Rubens werd ook door hertog Vincenzo naar zijn oordeel gevraagd over de kunstwerken, welke de

(1) Extraict de l'Itinéraire de Mr Rubens faict a Rome chez le S. Lelio Pasqualino. (Bibliothèque Nationale de Paris. Manuscrit de Peiresc, 9530, feuillet 199)

(2) Brief van 1 Augustus 1637.

vorst wenschte aan te koopen en zelfs werd hij soms gelast over den koop te onderhandelen en hem te sluiten. Zoo weten wij, dat door zijn toedoen voor de hertogelijke galerij werd aangekocht in het begin van 1607 *de Dood van Maria beweend door de Apostelen,* een werk van Michelangelo da Caravaggio, dat voor een altaar van Santa Maria della Scala te Rome gemaakt werd en zich nu in den Louvre bevindt. De kunstenaar heeft O.-L.-V. met gezwollen buik en ontbloote voeten voorgesteld; de apostelen zijn eenvoudige lieden uit het volk, die weenen en hunnen rouw uitdrukken zooals gewone menschen dit doen. De bestellers vonden het stuk te aanstootelijk, te alledaagsch om in hunne kerk geplaatst te worden. Dat Rubens den aankoop ervan bij den hertog aanbeval bewijst, dat hij zich door de realistische strekking van Caravaggio niet liet afschrikken en in die onbedeesde weergeving van het uitzicht van een dood lichaam, zoomin als in de ongekunstelde uitdrukking der droefheid en in den donkeren toon van het stuk, eenige reden vond om de kunstwaarde van het werk te loochenen. Zijn eigen realism sprak zich nimmer zoo onbewimpeld uit en hij liet zich nooit geheel medesleepen door het modische donkerschilderen, maar hij keurde bij anderen eene opvatting niet af, omdat hij ze niet deelde.

Rubens te Genua. — Zijn tweede verblijf te Rome werd onderbroken door eene reis, die hij in het gevolg van den hertog van Mantua naar Genua deed in Juni 1607. Den 11[n] dier maand meldt kardinaal Borghese aan Vincenzo, dat zijn schilder naar Mantua terugkeert, een werk onvoltooid latende, dat hij aan het schilderen is voor de Chiesa Nuova te Rome en verzoekt dat Rubens moge terugkeeren zoohaast zijn meester zijne diensten niet meer behoeft. De hertog was eerst voornemens geweest een deel van den zomer te Spa te gaan doorbrengen om zijn gezondheid te herstellen en den kunstenaar op die reis naar Vlaanderen, zooals men in Italië ons land noemde, mee te nemen. Maar op het laatste oogenblik veranderde hij van gedachte en den 22[en] Juni vertrekt hij naar Genua, komt daar den 4[en] of 5[en] Juli aan en neemt zijn intrek in het paleis der familie Grimaldi; hij verblijft er tot den 24[en] Augustus.

Wij bezitten geen onloochenbaar bewijs, dat Rubens gedurende heel dien tijd met den hertog te Genua was; niet te betwijfelen valt echter, dat hij hem daarheen volgde en met hem terugkeerde. Zijn terugroeping uit Rome om zijn heer op reis te vergezellen, zijn aankomst te Mantua wanneer Vincenzo op het punt staat te vertrekken, de melding van Bellori, dat hij van Rome naar Genua ging en zich daar langer dan ergens elders ophield, dit alles laat met voldoende zekerheid vermoeden, dat Rubens de zeven weken, die de hertog in de rijke zeestad verbleef, daar met hem doorbracht. Een ander bewijs van zijn verblijf aldaar vinden wij in een brief van Paolo-Agostino Spinola, die den 26[en] September 1607 aan Chieppio vraagt, of Rubens nu eindelijk zijn portret kan voltooien. De schilder moet den Genueeschen edelman korts te voren in zijn stad ontmoet hebben en daar een betrekking hebben aangeknoopt, die evenals andere van denzelfden aard hem in zijn leven van groot nut werd. Mag men Bellori gelooven, dan zou dit niet de eenige schildering zijn, die hij in Genua uitvoerde : de Italiaansche geschiedschrijver bevestigt toch, dat hij er voor Giovanni Vincenzo Imperiale een *Doode Adonis in Venus' armen liggende,* een *Hercules* en eene *Jole* schilderde. De Genueesche edelman, voor wien die stukken gemaakt zijn, werd in 1626 door Antoon van Dijck geconterfeit, zijn portret hoort nu toe aan het Koninklijk Museum te Brussel. Rubens zelf verklaart in een zijner brieven aan Pierre Dupuy, dat hij herhaaldelijk in Genua geweest is en er betrekkingen met sommige der aanzienlijkste mannen dezer republiek aanknoopte. (1)

(1) *Correspondance de Rubens.* Brief van 19 Mei 1628.

Dat Rubens in 1607 of in eenig ander jaar een ruimen tijd in Genua doorbracht, wordt ten stelligste bewezen door een feit van veel lateren datum. In 1622 gaf hij een boek uit, getiteld *Palazzi di Genova (Œuvre,* Nr 1230) en bevattende de grondteekingen en de gevels van twaalf paleizen van Genua, gegraveerd door Nicolaas Ryckemans op 72 platen. Kort daarna liet hij een tweede deel van het werk verschijnen, bevattende in 67 platen de plannen en gevels van negentien paleizen en vier kerken derzelfde stad. Het boek werd opnieuw uitgegeven in 1652 bij Jacob van Meurs, in 1663 bij denzelfde, in 1708 bij Hendrik en Cornelis Verdussen, in 1775 bij Arkstée en Merkus te Amsterdam en te Leipzig. In een korte voorrede, die Rubens vóór de platenreeksen liet drukken, zegt hij, dat hij de plannen dier gebouwen verzameld heeft gedurende zijne reizen door Italië. Hij laat er verder opvolgen: In dit werkje zal ik de grondplannen, de opstanden en de gevels mededeelen met tweederlei doorsneden van eenige paleizen, door mij te Genua bijeengebracht niet zonder moeite en onkosten, waarbij ik dan nog het geluk had mij gedeeltelijk van een andermans werk te kunnen bedienen. De wijze, waarop hij spreekt over de gegraveerde paleizen, toont genoeg, dat hij ze bezocht heeft en goed kent.

Belangrijk is dit feit omdat 's kunstenaars verblijf te Genua in Juli en Augustus 1607 er door bevestigd wordt, belangrijker nog omdat wij er Rubens' voorliefde voor zekeren bouwtrant leeren uit kennen. Wij zien in onze streken, schrijft hij nog in de voorrede van het werk, den bouwtrant, dien men barbaarsch of gothiek noemt, langzaam verkwijnen en verdwijnen; wij zien eenige ontwikkelde geesten tot meerder eer en verfraaiing van ons vaderland de ware regelmatigheid invoeren, die welke de regels volgt door de oude Grieken en Romeinen vastgesteld. Wij zien er voorbeelden van in de prachtige kerken door de eerwaarde Sociëteit Jesu in de steden van Brussel en Antwerpen onlangs opgebouwd.

Voor Rubens bereikte dus de stijl der Jezuïetenkerk van Antwerpen, de schoonste dier kloosterorde in ons land en ook wel in andere landen, het toppunt der volmaaktheid, meer nog der klassieke regelmatigheid. Die stijl, voor ieder onzer het voorteeken van het naderend verval, het eerste blijk zelfs van den wansmaak, was voor Rubens de terugkeer tot de wetten der ware kunst. Verbazend! Maar Rubens was hierin gedeeltelijk de man van zijnen tijd, gedeeltelijk legde hij aan dien tijd zijn eigen opvatting van het schoone op. Voor hem zoowel als voor zijne eeuw en de voorgaande, was de oudere bouwkunst, de gothieke, eene barbaarsche; hij verstond de schoonheid der middeleeuwsche tempels evenmin als hij de bekoorlijkheid der middeleeuwsche schilders voelde. Vasari had een gelijke meening uitgesproken, wanneer hij in een der eerste hoofdstukken van zijn *Levens der Schilders, Beeldhouwers en Bouwmeesters* over de gothieke bouworde schreef: Er bestaat een ander soort van werk, dat men Duitsch noemt en dat zeer verschillend is van dat der ouden en der modernen. Heden wil geen kunstenaar van talent er nog van hooren, allen vluchten dien stijl als wangedrochtelijk en barbaarsch, zonder eenige orde en verdienende, dat men hem den stijl der verwarring en der wanorde noeme.

Men kent de paleizen, die Rubens in Genua bewonderde; zij staan er nog in de *Via Nuova* (de tegenwoordige *Via Garibaldi)* en in de *Via Balbi.* In de tweede helft der zestiende eeuw, van 1550 tot 1572, werden de plans ervan vooral door Galeazzo Alessi geleverd. Met diegene, welke er in de eerste helft der zeventiende eeuw werden bijgevoegd, maken zij een reeks prachtgebouwen uit, die met recht aan Genua den naam van stad der paleizen verwierven. Toen Rubens ze zag waren het de jongste scheppingen der bouwkunst, het beste ook wat de latere Renaissance voortbracht. Geen wonder dus dat de kunstenaar er sterk door getroffen werd, dat ten onzent teruggekeerd, waar geen paleizen, geen prachtige heerenhuizen meer waren gebouwd

in de laatste halve eeuw, hij zich aangespoord voelde om de nieuwe leer der bouwkunst te verkonden, niet alleen omdat zij nieuw was, omdat zij merkwaardige werken had voortgebracht, maar ook omdat zij strookte met zijnen kunstsmaak in het algemeen. In de voorrede van het werk zegt Rubens, dat hij meent een dienst te bewijzen aan al de landen van herwaarts over de Alpen met deze plans van paleizen of huizen van bijzonderen bekend te maken. De vorstelijke paleizen, zegt hij, die men in Italië en Frankrijk bewondert zijn te ruim en te duur om door den gewonen edelman te kunnen worden nagebouwd, maar de paleizen van Genua, hoe kostelijk en sierlijk ook, zijn van bescheidener aard en kunnen aan een groot getal tot model dienen.



De Sibylle van Cumae
Teekening naar Michel Angelo (Louvre, Parijs).

Genua strekt zich uit over een lange maar smalle strook gronds, liggende rond den zeeboezem tusschen de haven en het gebergte; de voornaamste straten zijn er eng, het terrein is er beperkt. Daaruit ontstond de noodzakelijkheid de gebouwen op een spaarzaam gemeten ruimte te laten oprijzen en den rijkdom meer uit te stallen in het versieren der binnendeelen, zooals de trapzaal en de trap zelve, dan wel in de opene plaatsen, die in de Romeinsche paleizen van een vroeger tijdperk het voornaamste en fraaiste deel van het gebouw uitmaken. De voorgevels vertoonen er niet de weidsche en statige versiering der adellijke woningen van Florence, Sienna of Rome, maar op die buitenzijde ook zijn, in beperkter oppervlakte, de sieraden overvloediger samengebracht. Gewoonlijk zijn de heele vensters omlijst met mouluren en bekroond met frontons, de halve vensters in cartouchen gevat ; tusschen de ramen rijzen pilasters op, terwijl dan nog meermaals de vlakke deelen met velerlei architectonische sieraden of beeldhouwwerken bekleed zijn. De beneden is gemaakt uit hardsteen, in rustieken vorm gehouwen ; een zwaar dak bekroont den gevel. Het geheel biedt een uitzicht van stevigheid aan, die zwaar en overladen schijnt in vergelijking met den soberen en slanken trant der paleizen van de vroegere Renaissance. Juist die kenmerken van rijkdom, van macht en weelderigheid had Rubens lief en stelde hij boven de soberheid en de verfijning van den vroegeren bouwstijl. Het waren dan ook die eigenaardigheden, welke hij aanprees en hielp doordringen in zijn land door zijn boek over de paleizen van Genua en door zijn voorbeeld. Zijn eigen huis bouwde hij in dien trant, de gebouwen, welke hij in zijn schilderijen bracht en zijne triomfbogen van 1635 zijn in denzelfden stijl opgevat, dien men ten onzent niet zelden den Rubensstijl hoort noemen.

Laatste maanden van Rubens' verblijf te Rome. — Op het einde van Augustus 1607 keerde Rubens terug naar Rome. Nauwelijks was hij er aangekomen, of hertog Vincenzo ontving uit Brussel een schrijven van aartshertog Albertus, hem verzoekende zijn hofschilder het noodige verlof te verleenen om naar Antwerpen te reizen, waar hij eenige familiezaken in

orde te brengen had. De aartshertog had wel niet gezegd, dat Rubens niet zou teruggekeerd zijn, maar de hertog van Mantua gebaarde het zoo te verstaan en antwoordde zeer beleefd, dat zijn hofschilder verkoos in Italië te blijven en dat hij daarom aan het hooge verzoek niet kon voldoen. Toen in de verloopen maand Juni de hertog zijn schilder uit Rome naar Mantua riep om hem op zijne reis naar Vlaanderen te vergezellen had Rubens gehoopt te dier gelegenheid Antwerpen, dat hij reeds sedert zeven jaar verlaten had, weer te zien. Nu die reis was afgesprongen en Petrus-Paulus van zijn broeder vernomen had, dat de gezondheid hunner moeder meer en meer te wenschen liet, zal hij wel spijt gevoeld hebben de hoop op het weerzien der teergeliefde zieke te moeten opgeven; hij zal zijne teleurstelling aan zijn broeder medegedeeld hebben, die ongetwijfeld de tusschenkomst van den aartshertog heeft laten inroepen om het noodige verlof te bekomen.



STUDIEBLAD
(Museum, Berlijn).

Hij bleef dus te Rome en zou de pauselijke stad niet meer verlaten dan om voor goed naar huis terug te keeren. Hij zette nu het belangrijk werk voort, dat hij vóór zijn vertrek naar Genua begonnen had, en dat hem reeds besteld werd op het einde van het vorige jaar. Den 2en December 1606 toch had hij een brief van Vincenzo van Gonzaga ontvangen, die hem naar Mantua riep. Dien dag schreef hij aan Annibale Chieppio: « Ik bevind mij in groote verlegenheid door het onverwacht besluit van Zijne Hoogheid, die mij terugroept naar Mantua. Het bepaald termijn is zoo kort dat het mij onmogelijk zal zijn Rome zoo spoedig te verlaten uit hoofde van eenige belangrijke werken, die ik, na den heelen zomer aan mijne studiën besteed te hebben, verplicht ben geweest te aanvaarden, ik beken het in volle openhartigheid, uit louter geldnood, daar het mij niet mogelijk was een huishouden met twee dienstboden te bekostigen en een jaar te Rome te leven met de 140 kronen, die ik ontvangen heb uit Mantua gedurende heel den tijd mijner afwezigheid. Bijgevolg ben ik aangespoord door mijn eerzucht om voordeel te trekken uit mijn beroep, nu zich de prachtigste gelegenheid van heel Rome voordoet. Het geldt het hooge altaar in de nieuwe kerk der priesters van het Oratorium, genaamd Santa Maria in Vallicella, op dit oogenblik de meest beroemde en meest bezochte dezer stad, daar zij juist in het midden van Rome ligt en door de medewerking der verdienstelijkste schilders versierd werd. Alhoewel het werk nog niet begonnen is, stellen er personen van zoo hoogen rang belang in, dat ik zonder mijnen naam oneer aan te doen geen bestelling kan afslaan, die ik zoo eervol bekomen heb in mededinging met de eerste kunstenaars dezer stad. Daarbij zou ik grootelijks te kort komen aan mijne beschermers, die er zich zeer over beleedigd zouden gevoelen ; inderdaad indien ik eenige aarzeling hadde getoond uit reden van mijn dienstplicht jegens Mantua, zouden zij zich aangeboden hebben om voor mij bij den heer hertog tusschen te komen; zij zouden doen uitschijnen hebben aan Zijne

Hoogheid, dat hij gelukkig moest zijn, dat een zijner dienaars hem zooveel eer deed te Rome. Kardinaal Borghese zou zonder twijfel in mijn voordeel gesproken hebben; maar mij dunkt, dat ik mij vooralsnu tot niemand anders dan tot U moet wenden. Gij alleen volstaat en niemand is beter dan gij bij machte den hertog te doen begrijpen van welk belang deze zaak is, zoowel voor mijnen goeden naam als voor mijn stoffelijk voordeel.

De hertog verleende hem daarop, den 13en December 1606, toelating om drie maanden langer te Rome te blijven. Zes maanden verliepen eer Rubens die stad verliet. Toen was zijn werk nog niet geheel voltooid en wanneer hij den 9en Juni 1607 op het punt was naar Mantua terug te keeren verzocht hij na afloop van zijn uitstap met den hertog terug te mogen keeren om er de laatste hand aan te leggen. Twee dagen later schreef kardinaal Borghese aan Vincenzo Gonzaga om hetzelfde te vragen. Toen Rubens zich op het einde van Augustus weder te Rome bevond voltooide hij zijn werk en plaatste het boven het hooge altaar.

De kerk van Santa Maria in Vallicella, onder de aanroeping van O.-L.-V.-Geboorte, bezat een mirakuleus geschilderd beeld der H. Maagd, dat in het altaar werd geplaatst boven Rubens' schilderij. Het was een nieuwe kerk voor Philippus van Neri, stichter der orde van het Oratorium, gebouwd naar het plan van Giovan Matteo da Città di Castello op de plaats, waar zich vroeger een kapel bevond, aan den H. Gregorius Paus gewijd. De kerk droeg dan ook den dubbelen naam van Santa Maria e San Gregorio in Vallicella; zij behield tot op onze dagen den naam van Nieuwe Kerk (Chiesa Nuova), onder welken zij in Rubens' tijd gekend was; zij hoorde toe aan de priesters der orde van het Oratorium. In het klooster, waar zij deel van maakte, werden de eerste muziekwerken uitgevoerd, die aan deze plaats den naam van Oratorio danken. De eerste steen ervan werd gelegd in 1575; in 1599 was zij voltooid, behalve den gevel, die werd opgetrokken naar de teekening van Martino Lunghi. Kardinaal Augustinus de Cusa, die titularis der kerk was, verzocht en verkreeg van Paus Sixtus V, dat de relikwieën der heilige maagd Flavia Domitilla, der eunuchen Nereus en Achilleus, die onlangs ontdekt waren bij het afbreken van een altaar in de basiliek der HH. Nereus, Achilleus en Petronilla, met die der martelaren Papias en Maurus, die zich in die basiliek bevonden, naar de Nieuwe Kerk werden overgebracht.

Rubens' naam moest reeds een goeden klank hebben, daar hij verkozen werd boven de talrijke toen in Rome aanwezige schilders, onder welke enkele zeer gezocht waren, zooals Guido Reni, il cavaliere d'Arpino, Annibale Caracci, Domenico Zampieri. Invloedrijke personen hebben hem zeker onder hunne bescherming genomen en onder deze noemt hij zelf kardinaal Borghese, een neef van paus Paulus V en een ijverig aanmoediger der Schoone Kunsten, die door zijn oom was overladen met schatten en eeretitels. Tot deze laatste behoorde die van Beschermer van Duitschland en de Nederlanden (Germaniæ et Belgii protector), welke voldoende verklaart, waarom de Vlaamsche kunstenaars zijne voorspraak inriepen. Een andere was ongetwijfeld kardinaal Bartholomeo Cesi, wiens bibliothecaris, Jan de Hemelaer, een vriend der gebroeders Rubens was en in wiens tuin zich het Florabeeld bevond, dat Rubens teekende voor het boek van zijn broeder. Twee leden derzelfde familie Cesi, de kardinaal Pierdonato en Angelo, bisschop van Todi, hadden door aanzienlijke geldelijke geschenken er het meest toe bijgedragen om het opbouwen en het versieren der Chiesa Nuova mogelijk te maken.

Rubens koos tot onderwerp zijner schilderij den heiligen paus Gregorius, omringd door de heiligen, wier relikwiën in de Chiesa Nuova vereerd worden (*Œuvre*, Nr 441). In het bovendeel der schilderij werd het mirakuleus beeld van O.-L.-V. aangebracht, omringd door engelen. Op een trede in het midden van het tooneel staat de H. Gregorius, gehuld in een wijden koor-

mantel. Hij richt het oog naar den H. Geest, die dicht boven zijn hoofd zweeft; de rechterarm is ten halve uitgestrekt met een gebaar van ontheffing, de linkerhand houdt een boek vast, dat op de heup rust. Achter hem opent een gedeeltelijk ingestorte arkade haar halfrond welfsel, dragende de steenen omlijsting, waarin het O.-L.-V.-beeld gevat is. Aan de rechterhand staat de H. Domitilla, een jeugdig vrouwenfiguur met een paarlen diadeem in het amberkleurig haar, waarop gulden weerschijnen liggen; op haar vinnig blauw kleed is een purperen drapeering met goudgele voering geworpen. Aan de linkerzijde staat de heilige Maurus blootshoofds, dragende een stalen harnas, waarover een pantersvel geslagen is; armen en beenen zijn naakt; zijn rechterhand leunt op een langen staf, in de linkerhand houdt hij een pijl. Achter hem de H. Papias, van wien men alleen het naakt bovenlijf en den jongen Rubenskop ziet; achter de H. Domitilla ontwaart men de hoofden van de HH. Nereus en Achilleus, die evenals de H. Maurus het oog richten naar het Mariabeeld, dat boven de arcade geplaatst is. Dit beeld wordt vastgehouden door twee kleine engelen. Aan het boveneinde van de lijst zijn zware loofkransen vastgemaakt, die naar beneden hangen en getorscht worden door vier andere engeltjes. Door de opening der arcade ziet men den blauwen hemel, bezaaid met zilverige wolken, licht in de hoogte, donker in de laagte, tegen welke het eerbiedwaardig hoofd van den heiligen paus voortreffelijk uitkomt.

Het werk is buitengewoon decoratief. De romantisch bouwvallige arcade met klimop bewassen, de mollige engeltjes, de zeer zwierig gedrapeerde H. Gregorius, wiens koorkap opgeheven wordt in stoute verfrommeling, de heilige Domitilla, in prachtgewaad gedrapeerd, schitterend van kleur, de H. Maurus in zijn sierlijke houding; dit alles heeft iets theatraals, aangebracht om het oog te behagen. Zoo ook de kleur. De blauwe hemel in de hoogte gezien door de opening der arcade, het blauwe kleed der H. Domitilla, de blauwe plekken op de boorden van Gregorius' mantel geven een schitterenden hoofdtoon aan het werk, waartoe bijdragen de warme blanke toon der engeltjes, de rijkgekleurde koorkap van den heilige, de vleezen van den naakten krijger en van de H. Domitilla, alsmede de roode plekken, gevormd door het boek van den H. Gregorius, een stuk van Domitilla's lijfje, een band aan den hals van den H. Maurus en de draperij der engeltjes. De kleuren zijn niet vol, maar gebroken, in den hemel door de wolkjes, op het kleed der heiligen door donkere en helle weerschijnen. De grauwe toon van arcade, pilaster en trede maakt den stillen grond uit, waarop de rijke, heldere tinten uitkomen. Overal modeleering, spel van licht; hier en daar, zooals op de rondingen van den arm der H. Domitilla en van de engeltjes vurige schamplichten, maar minder dan in 's meesters latere werken; op de borst van den H. Papias een mengeling van warmbruine en grijsblauwe schaduwen. Het licht valt in volle kracht op het middendeel, op het bovenlijf van den H. Gregorius en op de heilige Domitilla; naar onder verzwaart de schaduw sterk, maar blijft altijd doorschijnend; naar boven ook verzwakt het licht; de Madonna staat in doffe tonen, hare omlijsting is overvloedig beschaduwd.

Bij nader onderzoek van het werk komen wij tot de overtuiging dat er geen de minste waarschijnlijkheid bestaat, dat Rubens het in later jaren zou hertoetst hebben, zooals beweerd wordt. Het is zoo geheel verschillend van zijne stukken, na zijn terugkeer uit Italië gemaakt, dat die veronderstelling moet opgegeven worden. De schaduwen zijn hier zwaarder en overvloediger, de vleezen vaster, de romantische opvatting steekt ten sterkste af tegen den waarheidszin van later. Als ineenzetting behoort het stuk ten duidelijkste tot Rubens' eersten tijd : de figuren staan naast elkander, maar niet meer met elkaar verbonden dan de verschillende patronen der kerk, die men wilde samenbrengen; de twee heilige mannen links, Maurus en Papias, houden

met dezelfde beweging hun staf, zoodat hunne handen elkander raken; elke figuur is op zich zelf geschilderd en poseert wel eenigszins.

De H. Gregorius is zeker een van Rubens' prachtigste figuren ; hij zal het later herhalen op een der luiken van *de Kruisrechting*, maar niet overtreffen. De H. Domitilla is wellicht de schitterendst gekleurde zijner vrouwen. Rubens' behagen in forschen ledenbouw, dat ons vroeger reeds trof, wordt hier bevestigd : zijn H. Gregorius is een reusachtige prelaat; zijn H. Maurus een jonge Hercules, de naakte arm zijner H. Domitilla hoort niet toe aan de mooie jonge maagd, maar aan een vrouwelijke kolos. Geene navolging van vroeger Italianen is te bemerken, tenzij die van den H. Maurus afgezien van Correggio's *St.-Joris*, nu in het Museum te Dresden. De werking van licht en donker is rijker dan in zijne voorgaande werken ; de jonge meester hield zich vrij van de zwartschildering, die overal rond hem begon te zegepralen, maar onder den invloed der zuidelijken zijn de tonen veel warmer geworden. Hij vermijdt ook de valsche Academische vormen, die in hooge eere waren, en zijn trant getuigt zelfs van een zeer opvallende terugwerking in tegenovergestelden zin. Een enkel zijner personages herinnert ons, dat hij leeft op den grond der klassieke kunst; zijn H. Domitilla heeft in hare rustige houding het uitzicht van eene antieke priesterin. Maar het hoofdfiguur, de H. Gregorius, is wel en door en door een Rubensschepping : zijn omslachtige vorm, zijn breed gebaar, zijne bezielde houding geven hem iets groots, iets indrukwekkends, dat men het sublieme in de schilderkunst zou kunnen noemen.



HERCULES IN DEN TUIN DER HESPERIDEN
Schets (Louvre, Parijs).

Het was niet de eerste maal, dat Rubens aan zijne figuren de uitdrukking van ontheffing leent, die den H. Gregorius in zoo hooge mate onderscheidt : zijn heilige Helena, opgetogen door de ontdekking van het H. Kruis, zijn hertog en hertogin van Mantua de heilige Drievuldigheid aanbiddende, zijn heilige Joannes in den *Doop van Christus* ten hemel blikkende als name hij dezen tot getuige der heugelijke gebeurtenis, waarin hij handelend optreedt, zijn zoovele menschen bezield door hoogere dan aardsche gedachten en dragende in hun houding en op hun gelaatstrekken den stempel der ontheffing. In tal zijner latere werken komen personages voor, zooals de Christus der *Kruisrechting* en de Simeon der *Offerande in den tempel*, de monniken der *Communie van den H. Franciscus*, de ten hemel varende *Onze Lieve Vrouwen* en veel andere nog, die hij voorstelt als gedreven door diepe aandoeningen van vrees of verlangen, van vurig geloof en innige hoop of liefde, klagende of dankende, ontvoerd aan de aarde. Het was een geliefkoosde uiting van het inwendige leven bij hem, een getuigenis der verwantschap

SINT GREGORIUS MET ANDERE HEILIGEN
(Museum, Grenoble)



Heliogr. Roelofszen, Hübner & v. Santen

5

tusschen dezen schilder der werkelijkheid met zijne voorgangers, die hunne idealen in het bovenaardsche zochten.

De schilderij der Chiesa Nuova was nu geplaatst, Rubens was er uiterst tevreden over en verklaarde zelf, dat zij verre weg het meest gelukte zijner werken was. Maar een ware ramp kwam zijne voldoening over zijn eigen arbeid storen. Op het hooge altaar stond het stuk tusschen twee vensters, die er de oppervlakte zoodanig deden van blinken dat er geen mogelijkheid was de figuren en de kleuren te onderscheiden. Hij wilde het in dit valsch licht niet laten staan en verzocht de paters van het Oratorium het te mogen wegnemen; zij stemden er in toe op voorwaarde, dat hij er hun een kopij van schilderde op een steensoort, die het licht niet zou weerkaatsen. Rubens aanvaardde en bood daarop zijn schilderij tekoop aan den hertog van Mantua, die nog geen werk van zijn hofschilder in zijne galerij bezat. Hij berichtte Annibale Chieppio, dat hij ze zou afstaan voor minder dan de 800 kronen, tegen welke zij hem besteld was; hij drukte bij deze gelegenheid als zijne overtuiging uit dat de schilderij de beste was, die hij tot dan toe gemaakt had. Maar Vincenzo had te veel uitgaven van anderen aard te doen en zijn schatkist was te slecht voorzien dan dat hij er aan denken kon het stuk te koopen. Rubens stelde het dan tentoon in de Chiesa Nuova, waar het grootelijks bewonderd werd. Zijne hoop er eenen voordeeligen prijs te kunnen van maken werd echter teleurgesteld en wanneer hij naar Antwerpen vertrok zag hij zich verplicht het werk mee te nemen.



Het mirakuleus beeld van O.-L.-V. in de Chiesa Nuova te Rome — Teekening (Louvre, Parijs).

In het begin van Februari 1608 was tusschen Rubens en de paters van het Oratorium de overeenkomst gesloten zijn schilderij van den H. Gregorius te vervangen door een kopij op steen geschilderd. Hij stelde zich weldra aan den arbeid, en reeds in de maand October was het nieuwe werk voltooid. Hij maakte nu niet meer een enkele schilderij, maar wel drie; de eene werd op het hooge altaar, de twee andere aan weerszijden van het hooge koor tegen den kerkwand geplaatst, waar zij zich nog bevinden. (*Œuvre,* N[s] 205, 442, 443) Ook het onderwerp van de oorspronkelijke schildering werd in drieën verdeeld. Op het altaar werd geplaatst het miraculeus beeld van O.-L.-V. in eenen eironden lijst, die bovenaan in Rubens' schildering gevat is, en die vast gehouden wordt door dertien kleine engelen, wier hoofden voor een deel op het verguldsel van de lijst geschilderd zijn; daaronder in de wolken, die den achtergrond bedekken zweeft een tweede rei hemelgeesten; geheel beneden ziet men een derde groep groote engelen, die de H. Maagd aanschouwen. Baglione verzekert, dat Rubens eene Madonna schilderde, die gewoonlijk het mirakuleuze beeld bedekte en die alleen weggenomen werd op de groote kerkelijke feesten. Op de schilderij ter linkerzijde van het altaar ziet men den H. Gregorius in dezelfde houding als in de eerste bewerking; aan zijne rechterzijde Sint Maurus, geharnast, met een palm in de rechterhand; aan

zijn linkerzijde den H. Papias; drie engelen houden de kroon en den palm boven de hoofden der martelaars; aan de voeten van Sint Gregorius wordt de pauselijke tiaar door een vierde engeltje gedragen. Op de schilderij ter rechterzijde van het altaar zijn afgebeeld in het midden de H. Domitilla, het oog ten hemel gericht, met een palm in de rechterhand; nevens haar de HH. Nereus en Achilleus; in de hoogte zes engelen kronen dragende. Van al deze personages is de Heilige Gregorius alleen nagenoeg onveranderd uit de andere schilderij overgenomen; de andere zijn geheel omgewerkt. Over het algemeen staat deze tweede uitvoering beneden de eerste; Rubens wist, dat hij in dit slechte licht er weinig eer kon van halen en gaf er zich dan ook minder moeite voor. Misschien ook waren er onder de mannen, die zijn eerste werk beoordeelden en veroordeelden, partijgangers der nieuwmodische zwartschilders en vonden zij Rubens' eerste werk niet genoeg naar den heerschenden smaak. Zeker toch is het dat de tweede behandeling in bruineren toon is dan de eerste, met donkerzwarte schaduwen op donkeren grond, zonder eenig sterk lichteffekt.

Even weinig als in de eerste schildering is er nu samenhang tusschen de personages. De H. Gregorius en de H. Domitilla zijn nog altijd de treffende figuren, die wij leerden kennen; maar hun uitwerking is minder. De heilige paus is niet meer zoo grootsch noch zoo geweldig van worp; zijn hoofd heeft nog altijd de schoone uitdrukking van ontheffing, maar het is kleiner en smelt weg in de schaduwen. De H. Domitilla is een zeer nobel, grootsch figuur, gehuld in een wit kleed met gulden boorden, zich statig uitstallende, rijk van vorm en van gewaad; zij alleen staat niet beneden het overeenstemmend figuur in de eerste schilderij. Het treft in haar dat Rubens haar de lange spitse vingeren gaf, die zijne vrouwenfiguren zijn leven lang kenmerken en die men ten onrechte als alleen aan van Dyck's vrouwen eigen zijnde wil doen doorgaan. Hij nam dit figuur over in zijne H. Catharina uit de achterzijde der rechterluik zijner *Kruisrechting*.

Het werk werd hem in verscheiden reizen voldaan. Het altaarstuk moest naar schatting van bevoegden betaald worden. Deze bepaalden den prijs op 330 kronen, de twee andere schilderijen rekende hij tegen 200 kronen het stuk. Van de geheele som liet hij 50 kronen vallen; van de 680 overige had hij er den 25en October 1608 reeds 300 ontvangen uit de handen van kardinaal Serra; dien dag ontving hij er nog 200; den 18en September 1610 nog 100 andere door tusschenkomst van kardinaal Serra en den 31en Maart 1612 de 80 laatste door bemiddeling van den schilder Jacques De Haze, die toen te Rome verbleef.

Toen hij den 25en October 1608 kwijtschrift gaf van de eerste 500 kronen stond hij op het punt Italië te verlaten en de regeling der hem verschuldigde gelden was een der laatste zaken, die hij beredderde vooraleer naar het vaderland terug te keeren. Den 28en October, op het oogenblik dat hij te paard ging stijgen om de reis te ondernemen, kondigt hij zijn vertrek aan Chieppio aan in een brief, waarin hij meldt, dat hij twee dagen te voren zeer slechte berichten over den toestand zijner moeder had ontvangen; maar met het oog op de schikkingen den 25en dier maand genomen mag men gerust zeggen, dat die tijding hem enkele dagen vroeger was toegekomen. Overigens zijn hart haakte naar huis en naar de welbeminde moeder. In een brief van 1 Maart 1608 schrijft Filips Rubens reeds aan Louis Boccatelli te Rome, dat zijn broeder erop bedacht is naar het vaderland terug te snellen *(revolare in patriam cogitat)*. Hij had zijn vertrek uitgesteld om zijn groot werk af te maken; nu dit voltooid is en hij verneemt, dat zijn moeder in levensgevaar verkeert, aarzelt hij geen oogenblik; zonder iemands toelating te vragen, zonder langs Mantua om te reizen, verlaat hij Rome en Italië. In den brief, waarin hij zijn vertrek aankondigt, spreekt hij de hoop uit den hertog van Mantua, die in de maand Juni voor zijne gezondheid naar Spa gereisd was, onderweg te ontmoeten; maar die

verwachting werd niet vervuld, daar de vorst thuis kwam enkele dagen na Rubens' vertrek. « Over mijn terugkeer naar Italië zeg ik niets, schrijft hij verder, alleenlijk zal de wil van den « doorluchtigen Heer altijd door mij als een onwrikbare wet uitgevoerd en nageleefd worden « in alle tijden en op alle plaatsen. Bij mijn wederkomst uit Vlaanderen zal ik mij rechtstreeks « naar Mantua begeven, iets wat mij buitengewoon aangenaam zal zijn. »

Niets bewijst, dat de hertog ooit den wensch hebbe uitgedrukt Rubens terug te zien keeren; hij zelf heeft er waarschijnlijk nooit aan gedacht zich op nieuw in dienst bij Vincenzo te treden, alhoewel hij in later jaren de hoop bleef koesteren Italië nog eens te bezoeken (1), en verklaart, wat wij gaarne gelooven, dat hij de beste herinneringen van dit land behield. Van de Gonzaga's en van Mantua bleef hem eveneens een liefdevol aandenken. Toen hij in Augustus 1630 vernam, dat de stad in de handen der keizerlijken gevallen was, schreef hij aan zijnen vriend Peiresc : « Wij hebben zeer slecht nieuws uit Italië ontvangen. Den 22^en^ Juli is Mantua « door de keizerlijken ingenomen en men heeft het grootste deel der inwoners ter dood « gebracht, iets wat mij oneindig bedroeft, daar ik vele jaren het huis der Gonzaga's gediend « en in mijn jeugd het verblijf in dit liefelijk land genoten heb. » Het is niet onmogelijk dat Deodaat del Monte, een leerling van Rubens, hem vergezeld hebbe op de terugreis. Inderdaad wij weten, dat hij rond denzelfden tijd als zijn meester in Antwerpen terugkeerde en in het getuigschrift, dat Rubens hem gaf den 26^en^ Augustus 1628, enkele dagen vooraleer hij naar Spanje vertrok, verklaarde hij dat Deodatus hem overal op zijne reizen gevolgd heeft, inzonderheid in Italië en andere landstreken. (2)

RUBENS' WERKEN IN ITALIË UITGEVOERD. — Rubens' leerjaren waren geeindigd, zijn meesterjaren waren begonnen; hij verliet Italië, waar hij veel tot eigenvorming gewerkt had en begaf zich naar het vaderland, waar hij bij elken stap op zijn loopbaan triomfen ging vieren. Vooraleer dit gedeelte zijns levens te verhalen blijft er ons een overzicht te leveren van wat hij over de Alpen buiten de reeds vermelde werken had voortgebracht en na te gaan welke studiën hij daar maakte en welken invloed de Italiaansche meesters op hem oefenden.

Hij was in Italië in dienst geweest van den hertog van Mantua en had ongetwijfeld voor zijn beschermheer meer werken gemaakt, dan die welke wij reeds besproken hebben. Het Museum van Dresden bezit twee doeken, *den Dronken Hercules door Boschgoden gesteund* en *de Bekroning van den deugdzamen Held;* het valt niet te betwijfelen of beide stukken vormden een paar, hunne hoogte (204 centimeters) is gelijk, de breedte verschilt wel is waar, maar zeer waarschijnlijk is van het eerste stuk ter linkerhand een breede reepel afgesneden; een tweede behandeling van hetzelfde onderwerp, dat het Museum van Cassel bezit, is toch naar evenredigheid veel breeder dan het stuk te Dresden. Beide doeken werden door den keurvorst van Saksen te Mantua gekocht in 1743 en stammen uit de verzameling van hertog Vincenzo. Hun beteekenis is zinnebeeldig: *de Dronken Hercules (Œuvre,* N^r^ 623) verpersoonlijkt den held overwonnen door zijne lage driften, den Drank en de Wellust. Hij zelf houdt nog de wijnkan in de hand en steunt zijn zwaar zwijmelend lichaam op den schouder van een paar lage wezens, terwijl een Cupidootje paard rijdt op zijn knods en een boschgod zijn leeuwenhuid heeft omgehangen. *De Bekroonde Held (Œuvre,* N^r^ 828) verpersoonlijkt den krijger, zegepralende over de Ondeugd. Hij is gewapend ten strijde, in fiere manhaftige houding, de

(1) Brief van 22 October 1626 aan Pierre Dupuy, en van 2 December 1628 aan Peiresc.
(2) CORN. DEBIE : *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder const.* Blz. 136.

hand leunende op de speer, den genius der Overwinning omarmende, den voet zettende op de Dronkenschap. Venus met den weenenden Cupido zitten ter zijde, verlaten en bedroefd, de Kwaadsprekendheid treurt om hare onmacht. Het zijn een paar dier moraliseerende zinnebeelden, tot wier vinding letterkundigen en kunstenaars van dien tijd hun geest scherpten en waarin het publiek veel behagen vond; Otto Vænius was een meester in het vak geweest. Rubens maakte niet bijzonder veel samenstellingen in den aard dezer twee, maar placht in zijne afbeeldingen der geschiedenis zinnebeeldige figuren te mengen. Beide werken verraden duidelijk den invloed der antieke kunst, de Zegepralende Held laat denken aan het standbeeld van Augustus met den heerscherstaf in de hand; de dronken Hercules en de Saters herinneren aan figuren uit de mythologische bas-reliefs.



Dronken Hercules door boschgoden gesteund (Museum, Dresden).

De twee stukken verschillen van waarde als opvatting. *De Dronken Hercules* is een goedig plezierig figuur, hij is op dit punt van welgedaanheid gekomen, wanneer de zorgen gebannen zijn en de wereld, gezien door de nevelen van den roes, rozig en lachend is geworden. De Saterin, die hem schraagt, is zoo jolig en guitig; de nymfe, die er achter huppelt zoo licht en vroolijk; de Sater en de paard rijdende Cupido zoo koddig, dat heel de groep het gemoedelijkste zwierende troepje uitmaakt, dat men zich verbeelden kan. Het zit goed ineen, niet alleen door de eenheid van zin, maar ook door de aaneensluiting der figuren, die zoo vast als natuurlijk is. In *den Bekroonden Held* is de opvatting minder gelukkig, de stof droger, de verzinnebeelding meer gezocht. De held ziet er theatraal en houterig uit, de groep van Venus is niet met het overige verbonden, zelfs de houding der Victorie is kunstmatig. In beide stukken is de schildering effen zonder veel uitsprong, met scherpe omtrekken, zonder groote werking van licht en kleur. Rubens laat er zich in kennen als verliefd op het naakte, vooral op het mollige weelderige vrouwenlijf; zijn jolige vrouwtjes in het eene stuk, zijn Overwinning en Venus in het andere vertoonen reeds de blanke donzige ruggen en borsten, die wij nog zoo dikwijls zullen aantreffen in zijn werk en die zoo kenmerkend zijn voor zijne opvatting van vrouwenschoonheid.

De invloed van eenigen Italiaanschen meester valt in deze stukken niet te merken. Rubens volgt klaarblijkelijk nog de overleveringen van Otto Vænius, niet alleen in de keus van zijn onderwerp, maar ook in de schildering. Hij is bollig en vettig van vorm als zijn meester; zijn werk is malscher van penseeling en levendiger van handeling, maar daarom is hij Rubens, een Rubens, die nog de overlevering van den geëerbiedigden voorganger volgt. Het is dan ook niet zeker, dat de twee stukken wel in Italië gemaakt zijn; het is best mogelijk dat zij nog in Antwerpen geschilderd werden en dat zij zich bevonden onder diegene, welke hij medebracht naar Italië

en aan den hertog van Mantua in Venetië toonde. De twee stukken hoorden later dien hertog toe; wij moeten echter doen opmerken, dat toen Rubens den 2en Februari 1608 hem zijn *H. Gregorius* te koop bood, hij in zijn brief aan Annibale Chieppio als beweegreden deed gelden, dat de vorst in zijn galerij der schilders nog geen werk van hem bezat. Waarschijnlijk is het dus dat zij in een andere plaats van het hertogelijk paleis hingen en wellicht tot versiering van een der woonkamers dienden.


BEZOEK VAN MARIA BIJ ELISABETH (Borghese-Galerij, Rome).

Uit de verzameling van Vincenzo van Gonzaga komt nog voort de *Ecce Homo*, thans toehoorende aan de Academie van Schoone Kunsten te Sint-Petersburg *(Œuvre*, Nr 272). Christus bevindt zich daar tusschen een soldaat, die de roode draperij opheft, waarmede de verscheurde borst en armen van den Zaligmaker bedekt waren, en tusschen Pilatus, die hem aan het volk toont. De figuren zijn machtig van bouw, reusachtig van stevigheid, de schildering droog en helder uitkomende op een donkerbruine schaduwe. De drie figuren, vooral Christus en Pilatus, zijn typen door Rubens in Italië met voorliefde gebezigd, die als dagteekening voor zijn werken uit die jaren kunnen dienen: de Christus, week, lijdende van uitdrukking, met forsch gebouwd bovenlijf, zware armen, bonkende spieren, lange haarvlechten, waarvan er eene in den hals nedervalt en op den schouder krullend rust, is dezelfde, dien wij weer vinden in den *Christus met St. Augustinus* uit de Academie van San-Fernando te Madrid en in den *Christus met de twaalf Apostelen*, beide werken uit het Italiaansch tijdvak van den meester. In verscheiden zijner eerste stukken, na zijn terugkeer in het vaderland geschilderd, treft men hem eveneens aan: zoo in den *Christus die de sleutels aan Petrus geeft*, gemaakt voor het graf van Pieter Breughel rond 1613, zoo nog in *Christus en den ongeloovigen Thomas* van denzelfden tijd, uit het Museum van Antwerpen. Het figuur van Pilatus is nog meer kenmerkend voor die eerste jaren: het is een toonbeeld van mannelijke kracht: een forsche kop met overvloedig kroezelhaar, waarvan een lok krullend op het voorhoofd valt, en een zwaren vollen baard, sterk vooruitkomende kaaksbeenderen en regelmatig scherp geteekende trekken. De schilder moet het model te Rome ontmoet hebben en een studiekop uit het Corsini Paleis dier stad is er waarschijnlijk een eerste afbeelding van. Men vindt hem onder andere weer in *de Vischvangst om den tol te betalen*, bekend door de gravuur uitgegeven door Nicolas Lau-

wers *(Œuvre,* Nr 262), in den *Ajax en Cassandra* van de Galerij Liechtenstein en in den *Dood van Seneca* uit de Pinacotheek van Munchen.

De *H. Hieronymus* in het Museum van Dresden *(Œuvre,* Nr 463) komt insgelijks uit eene Italiaansche verzameling voort, die van den hertog van Modena. Het werk treft door innige godsdienstige uitdrukking, het is geschilderd met zachte tinten, met iets droogs in den reusachtigen lichaamsbouw, eigen aan 's meesters werken van den lateren Italiaanschen tijd, maar zonder de krachtige lichtwerking van toen. Het is de studie van een schoon grijsaardslijf met zeer veel behendigheid en wijsheid, verstandig maar koel gedaan; elk rimpeltje van de huid, op de borst, het hoofd en de handen zijn met nauwgezetheid weergegeven; ook de leeuw is met veel zorg geschilderd.

Te Genua of liever voor inwoners van Genua schilderde Rubens *de Besnijdenis (Œuvre,* Nr 156), door markies Nicolaas Pallavicini aan de Jezuïetenkerk der stad aangeboden, een der minst gelukte werken van den meester onder den invloed van Caravaggio geschilderd; *Hercules* en *Dejanira (Œuvre,* Nrs 617-618), twee stukken van merkelijk grooter verdiensten, de portretten der markiezin van Grimaldi *(Œuvre,* Nr 962), en van Brigitta Spinola *(Œuvre,* Nr 1063), die het jaartal 1606 dragen en, eindelijk, de *Jole* en *den dooden Adonis in Venus' armen liggende,* dien wij reeds vermeldden.

Van andere stukken valt het moeilijk te zeggen, of zij te Mantua of te Rome geschilderd zijn, alhoewel wij ze in de laatste stad weervinden. Zoo is in de eerste plaats *het Bezoek van O.-L.-V. aan Elisabeth* uit het Borghese-paleis *(Œuvre,* Nr 308ter). Het werk is een eerste behandelingen van hetzelfde onderwerp, dat Rubens in 1614 zou schilderen op de linkerluik der *Afdoening van het Kruis.* Het is een aanvallig, landelijk tooneel: een jonge vrouw, die een bloedverwante komt bezoeken en door deze gul en vriendelijk wordt ontvangen, terwijl zij geluk wordt gewenscht over haar aanstaande moederschap; daarbij een dienstmaagd, die komt aandragen met het reisgoed, terwijl haan en hen zich door de groote gebeurtenis niet laten storen in hun gescharrel en gepik. Dit tooneel uit het Evangelie is zoo gemoedelijk opgevat als ware het uit het alledaagsch leven afgezien, en ware het niet de weidsche dracht der bezoekster, de Venetiaansche ledenpracht der dienstmeid en het paleisachtige van Elisabeths woning men zou zich niet in Palestina of in Italië maar op de stoep van een Vlaamsch burgershuis wanen. Het stuk is geen meesterwerk en is vooral belangwekkend omdat het eene eerste bewerking is van een van Rubens' wereldberoemde scheppingen.

Een figuur is vooral treffend, dat van Elisabeth. Adolf Rosenberg wil er een portret van Rubens' moeder in zien en dezelfde vrouw, die hij afbeelde in eene schilderij der Pinakotheek van Munchen *(Œuvre,* Nr 1033), welke den naam van Maria Pypelinckx draagt. Ik zie in deze laatste, waarvan een tweede exemplaar zich bevindt in de verzameling Fahne in het Rolandskasteel niet de vrouw uit *het Bezoek aan Elisabeth* en houd de schilderij van Munchen voor geen portret, maar wel voor een studiekop, dien Rubens te pas bracht zonder eenige verandering in zijn *Huwelijk van Maria en Jozef (Œuvre,* Nr 142). Maar dat de Elisabeth een portret van Rubens' moeder kan zijn, geven wij gaarne toe. Indien wij ons Maria Pypelinckx hadden voor te stellen, zouden wij er ons geen passender denkbeeld kunnen van vormen. Goedig en minzaam de jonge vrouw onthalende, met de kalmte en de zonnigheid op het open gelaat, vertrouwen wekkende en uit het reeds lange leven niets medebrengende dan een gerust geweten en tevredenheid met haar lot : zoo doet zij zich voor. Het is klaarblijkelijk eene Vlaamsche vrouw van trekken en kleedij, behoorende tot den deftigen burgerstand. Wie ze gekend heeft moest een behagelijke herinnering van haar bewaren, wie ze tot moeder had moest haar

eerbiedigen en beminnen. Veel hartelijker ziet zij er uit dan de vrouw uit de Pinakotheek te Munchen, die op het gelaat de sporen van afgematheid en teleurstelling draagt. Van deze laatste bestaan er wel is waar verscheiden herhalingen; maar de Elisabeth uit *het Bezoek van Maria*, vinden wij eveneens in tal van tafereelen weder, met haar fraai regelmatig gelaat, met hare groote bruine oogen, haren opgewekten blik, rechtlijnigen neus en ingevallen mond, vooruitkomende kaaksbeenderen. Zij is de H. Anna uit *de Opvoeding van Maria* in het Antwerpsch Museum, de oude vrouw gehurkt bij den korf, waarin Erichtonius ligt *(Œuvre*, Nr 607) de moeder van den H. Joannes in *de Heilige Familie* uit het Museum van Keulen *(Œuvre*, Nr 229).

Dat Rubens zijn vader en zijne moeder schilderde lijdt niet den minsten twijfel. In de verdeeling zijner nalatenschap werden aan Albertus Rubens toegewezen « twee conterfeytsels van synen grootvader ende grootmoeder Rubens. » In de nalatenschap van Albertus vinden wij deze stukken weer, aldus beschreven: « Item een toeslaende schilderije representerende twee conterfeytsels van oudt *(lees* hout), groodt vaeder ende groot moeder van den afflyvighen secretaris Rubens. » Dus vormden deze portretten van gelijke grootte op hout geschilderd een tweeluik. Zulke toeslaande schilderij is niet te vinden onder de werken van Rubens. Aangenomen dat de luiken van elkander gescheiden werden zouden zij twee paneelen geworden zijn van gelijke grootte, voorstellende een man en eene vrouw. Zulke paren bestaan er wel, namelijk in de Ermitage te Sint-Petersburg, nrs 582, 583; in het Museum van Antwerpen bevindt zich een mansportret, waarvan de pendant tot een private verzameling behoort; maar deze stukken verbeelden jonge menschen en er bestaat geen de minste waarschijnlijkheid, dat het conterfeytsels van Rubens' ouders zouden zijn.

Uit den tijd van zijn verblijf te Rome dagteekenen ongetwijfeld nog de *Romulus en Remus* uit het Museum van het Capitolium *(Œuvre*, Nr 801), *de Dood van Seneca* uit de Pinakotheek van Munchen *(Œuvre*, Nr 812), de hoofden van *Tiberius en Agrippina* uit de verzameling Liechtenstein te Weenen *(Œuvre*, Nr 1066), *de Haan en de parel* uit het Suermondt-Museum te Aken *(Œuvre*, Nr 1167), *het Landschap met de puinen van den Palatijnschen berg* uit de Lacaze-zaal van den Louvre *(Œuvre*, Nr 1175).

De *Romulus en Remus* is hem natuurlijk ingegeven door de herinnering aan den oorsprong der stad, die hij bewoonde en hoog vereerde. Dit werk, waarin Rubens voor de eerste maal kinderen afbeeldde, bezit geene uitstekende verdienste; het is droog van schildering, van weinig licht- en kleureneffekt, sober en waar in de opvatting en zonder eenige romantische schikking. Het moet hoogstwaarschijnlijk geteld worden onder zijn eerste werken in Rome gemaakt en die van 1602 dagteekenen. In zijn nalatenschap bevond zich nog een tweede bewerking van hetzelfde onderwerp.

De Dood van Seneca is geschilderd naar een standbeeld, dat hij in de Villa Borghese gezien heeft en dat zich nu in den Louvre bevindt. De schildering is droog, de omtrekken vast, de figuren hard, de verlichting op het naakte lijf loodkleurig en bronsachtig met donkere schaduwen; maar zeer handig is de koperen schotel en het water, dat er in is, geschilderd. Rubens teekende het antieke beeld van drie zijden gezien; de drie teekeningen bevinden zich in het prentenkabinet van de Ermitage te St.-Petersburg.

Het Landschap met de puinen van den Palatijnschen berg draagt niet alleen door de stoffeering den stempel der plaats waar het gemaakt werd, maar de gravuur, die Schelte a Bolswert er naar sneed in Rubens' leeftijd heeft tot opschrift « door Rubens in Rome geschilderd. » *(Pet. Paul Rubens pinxit Romæ)*

Aan *den Haan en de parel* is een geschiedenis verbonden, die getuigenis aflegt van het

ontstaan van deze schilderij en van een portret, dat is verloren gegaan. Beide stukken werden te Rome gemaakt voor den geneesheer Joannes Faber, die bedoelde geschiedenis aldus verhaalt : « Eindelijk zal ik Petrus-Paulus Rubens vermelden, een geleerden liefhebber van » oudheden in marmer en brons, die evenals zijn broeder Filips beroemd door de boeken, die » hij schreef, leerling was van Justus Lipsius, wiens waardige opvolgers beiden verdienden te » zijn. Maar Petrus-Paulus Rubens is een schitterend voorbeeld van een ongemeen geluk. » Inderdaad, hij werd beroemd als kunstschilder in Duitschland, de Nederlanden, Italië, Frankrijk, » Engeland en Spanje; hij slaagde erin te Antwerpen binnen een twintigtal jaren meer dan » tweehonderd duizend goudstukken te winnen. Op zekeren dag dat ik met Gods hulp erin gelukt » was hem te Rome van een pleuris te genezen, » waaraan hij erg leed, schilderde hij mij een » haan, waarop hij deze luimige maar toch ge- » leerde woorden schreef : « Aan den vermaar- » den Joannes Faber, doctor in de geneeskunst, » mijn Esculapus, wijd ik dit werk ter vervul- » ling der belofte gedaan voor de herstelling » mijner gezondheid toen ik veroordeeld was. » » Hij schilderde eveneens mijn zeer gelijkend » portret op een groote schilderij, die door de » schilders zeer geacht wordt uithoofde der uit- » stekend kunstige bewerking. » (1) Uit een brief van Filips Rubens aan Erycius Puteanus geschreven den 22en Juli 1606 weten wij, dat zijn broeder korts te voren ziek was geweest te Rome en bijgevolg ook dat de stukken van Joannes Faber rond dien tijd geschilderd zijn. In dien brief lezen wij : « Uw schrift behaagt » mij ten zeerste; ik ben er U erkentelijk voor en zou er eerder om bedankt hebben, hadde » de ziekte mijns broeders mij niet verhinderd. » (2)



ROMULUS EN REMUS (Capitolium, Rome).

Verscheiden werken van dien tijd zijn klaarblijkelijk ontstaan uit Rubens' studie der antieke beeldhouwwerken in de eeuwige stad, zoo *de lachende Veldgod en de drinkende Sater* uit de Pinakotheek van Munchen *(Œuvre,* Nr 609), *de Nymfen en Veldgoden die vruchten plukken* uit de verzameling Menke *(Œuvre,* Nr 648) en een paar andere van minder belang. Het tweede dezer werken hermaakte Rubens later in volmaakteren vorm, het eerste telt onder de puikstukken zijner jongere jaren. Het verbeeldt een ouderen Sater drinkende en een jongeren met een druiventros in de handen en levert een der weinige maar dan ook zeer gelukte uitingen van Rubens' humor. De twee figuren stellen twee momenten eener zelfde daad voor : drinken, gedronken hebben. De Sater, die drinkt, is verslonden in zijn bezigheid; hij giet het geliefde vocht niet in eens in de keel, hij zwelgt het niet gulzig door, hij slurpt het op met aandacht, met eerbied, met ingetogenheid. Hij heeft de oogen neergeslagen, verslonden in zijn bezigheid, ontheven aan de wereld, alleen levende voor en door zijn daad van drinken, zoodanig onbewust van wat daar buiten omgaat, dat hij zelfs niet bemerkt hoe het vocht in fijne straaltjes langs zijn kin

(1) JOANNES FABER : *Rerum medicarum Novæ Hispaniæ thesaurus.* (Romæ, 1651). Blz. 831.
(2) *Correspondance.* I, blz. 339.

Justus Lipsius en zijne leerlingen
(Pitti-Paleis, Florence)



afdrupt. De andere is doordrongen van de zalige genieting van gedronken te hebben; in stille verrukking, als aanschouwde hij in de verte een hemelsch visioen, staart hij onder de wenkbrauwen in het onbestemde; een glimlach van voldaanheid, van bevrediging plooit zijn lippen en wangen. Het is niet de schaterlach van den groven dronkaard, maar de wellust, het innige genot van den fijnproever, zalig in zijn lichten roes. De schildering is verzorgd, krachtig, vast, betrekkelijk droog, de schaduwen in den hals zijn zwaar, haast zwart, zonder speling. Rubens is hier vooral teekenaar, studeerende den mensch bij voorkeur in de antieken.

Hij had toen reeds in Italië de Saters en hunne verwanten gekozen om het stoffelijke genieten te vertolken; maar in de werken, die hij daar ginder in het land der oude beeldhouwwerken en cameëen schiep, legt hij iets geestigs, iets guitigs, dat men in zijn jongere afbeeldingen van soortgelijke onderwerpen niet meer weervindt. Deze worden meer vertolkingen van dierlijke hartstochten, forscher, brutaler uitgedrukt, klaarder afkeurende wat er grofs en verlagends in ligt.

Uit het Italiaansche tijdperk stammen waarschijnlijk nog : *Nymfen de Godin van den Overvloed krouende*, schetsmatig uitgevoerd stukje uit de Academie van St.-Lucas te Rome *(Œuvre.* Nr 652), *St.-Joris den draak doodende*, uit het Museum van Madrid *(Œuvre.* Nr 434), een stuk waarvan het Museum te Napels en de Pinacotheek te München een oude kopij bezitten, *Samson die den muil van den Leeuw openscheurt* in het Museum te Stockholm, *(Œuvre.* Nr 113), dat zich in Rubens' sterfhuis bevond en aangekocht werd door den koning van Spanje.

In Italië schilderde hij stellig het stuk gekend onder den naam van *de Vier Filosofen (Œuvre.* Nr 977). Het bevindt zich in de Pitti-Galerij te Florence. Justus Lipsius is er op afgebeeld, gezeten achter een tafel overdekt met een Perzisch tapijt, rood en zwart, hij heeft een boek opengeslagen voor zich en andere boeken en schrijfgerief liggen op de tafel. De professor is gekleed in een zwaren pels, waaruit een geplooide witte halskraag te voorschijn komt; hij geeft les en legt een zijner geliefde schrijvers uit. Nevens hem, aan zijn rechterzijde, zit Filips Rubens met een pen tusschen de vingers; aan zijn linkerzijde een andere zijner leerlingen, met de handen op een geopend boek en aandachtig naar 's meesters woorden luisterende, terwijl zijn groote jachthond hoofd en poot op zijn been legt. Petrus-Paulus staat recht achter zijn broeder tegen een rood gordijn aan den uitersten linkerkant der schilderij; aan de rechterzijde in de hoogte der zaal ziet men een nis, waarin een antiek marmeren borstbeeld staat en een glazen vaasje, waarin drie tulpen steken. In de verte heeft men uitzicht op een landschap met puinen van oud Rome.

Er bestaat geen twijfel over den naam, die aan drie der personages dient gegeven te worden. Justus Lipsius is wel de man zooals hij is voorgesteld in gravuren of schilderijen van zijn lateren leeftijd, met lang, beenderig gezicht, buitengewoon groot voorhoofd, scherpen neus, ingevallen wangen, diepliggende oogen, vollen baard: de geleerde uitgemergeld door de studie, versteend in den omgang met lang vervlogen eeuwen. Filips Rubens, nog jeugdig en fleurig van aangezicht, heeft reeds de mannenjaren bereikt en gelijkt aan zijn broeder; hij draagt een vollen baard en heeft het gekroezeld haar, waarmede hij is afgebeeld op het portret, dat zich vóór zijn levenschets in zijne *S. Asterii Homiliæ* bevindt, maar hij ziet er merkelijk jonger uit dan in dit laatste. Rubens zelf is duidelijk te herkennen. Maar de vierde persoon? De overlevering had hem zonder eenigen schijn van reden Hugo Grotius gedoopt. Volgens ons is hij niemand anders dan Joannes Woverius, de boezemvriend van Filips Rubens, een der twee geliefkoosde leerlingen van Justus Lipsius, de vriend ook van Petrus-Paulus. Hij bevond zich, zooals wij zagen, in 1602 in het gezelschap der twee broeders te Mantua, waarschijnlijk schilderde Rubens toen zijn portret. Het zoogenaamde borstbeeld van Seneca, dat in de nis boven het hoofd der

aanwezigen is geplaatst, is gevolgd naar het antiek marmer, dat Rubens te Rome kocht en dat hij later mee naar Antwerpen bracht; het landschap in het verschiet toont een gezicht op de bouwvallen van den Palatijnschen heuvel, die hij te Rome geschilderd heeft (*Œuvre.* Nr 1175). Het stuk is gemaakt in die laatste stad, het uitzicht op de puinen mag als een aanduiding dienen der plaats, waar het werd geschilderd; het is eene hulde gebracht aan den grooten oudheidkenner door drie zijner vereerders, door drie broeders, om Woverius' woord te gebruiken. Mijn eerste meening was, dat het stuk gemaakt werd in 1602, tijdens de samenkomst te Verona van de twee leerlingen van den grooten man met Rubens; maar de Justus Lipsius, die op de schilderij voorkomt, is de trouwe weergeving van zijn portret zooals Peter De Jode het in 1605 graveerde naar een conterfeitsel door Abraham Janssens geschilderd en door Woverius aan Lipsius opgedragen. Toen Filips Rubens in de tweede helft van 1605 naar Rome trok bracht hij die gravuur mede, en toen het jaar daarna de beroemde professor stierf, schilderde Petrus-Paulus waarschijnlijk het stuk en wijdden hij en de twee andere vereerders van den overledene dit werk aan de nagedachtenis van den grooten man. Voor zooveel ons bekend is verliet het nooit Italië.

Als schildering duidt het wel op de laatste jaren van Rubens' verblijf in het Zuiden. De groepeering is nog onhandig, de worp zonder stoutheid is een kenmerkende zwakheid zijner werken uit dien tijd. Maar de vooruitgang gedurende zijn zes eerste jaren over de Alpen gemaakt is niet minder treffend. De penseeling is stevig en krachtig, het licht warm en een weinig geroosterd, de zwarte kleederen leggen er een ernstigen en somberen toon in, de mollige tinten der handen, de lichtende vleezen, de heldere kleuren van tapijt, draperij, boeken en achtergrond geven aan het geheel een uitzicht van vasten en vollen lichttoon. Met dit stuk mag men zeggen, dat Rubens zijn jaren van meesterschap is ingetreden; hij kent zijn vak, hij is zich zelve geworden. Hij heeft zijn eigen kleur, die hoog en rijk is, zijn eigen licht dat doorschijnend, zijne schildering die vettig is; hij onderscheidt zich hierdoor van al de Italianen en ook nog door iets anders. Hij zoekt, in het portret ten minste, reeds de waarheid, de natuurlijkheid; zijne menschen zijn naar geen afgesproken patronen geplaatst noch geschilderd; zij zijn levend en zooals hij ze voor zich zag beeldde hij ze af, bekoord door hunne gezondheid, door het roode bloed, dat onder de blanke huid dier Noorderlingen vloeide, door het licht dat ze omgaf, eerlijk, zonder bombast, en breed, zonder angstig zoeken naar de kleine toevalligheden in hun trekken.

Hij schilderde ook zich zelven en daar het de eerste maal is, dat wij hem van aanschijn tot aanschijn te zien krijgen, is het de moeite waard bij zijn eigen conterfeitsel een oogenblik stil te staan. Rubens was in 1606 negen-en-twintig jaar oud; hij draagt een vollen, regelmatig geplanten baard met langen omgekrulden knevel en nog al lang haar, dat aan de linkerzijde van het hoofd door een streep gescheiden is, baard en haar zijn licht kastanjekleurig met ros-achtigen weerschijn; het voorhoofd vlucht een weinig naar achter, is zeer hoog en verlengd door een reeds gevorderde kaalheid, die hij poogt te bedekken door het haar van ter zijde naar boven te strijken; de oogen zijn bruin en groot, amandelvormig; de gelaatstint zeer helder; de neus recht en regelmatig, goed gevleesd met wel geopende neusgaten; de lippen dik en zinnelijkheid verradende; de kaaksbeenderen vooruitstekende; de ooren fraai gezoomd; alles te samen een krachtig, fraai, mannelijk gelaat vormende. Zijn uitdrukking is kalm, hij is onverschillig aan wat er rond hem omgaat en blikt niet zonder eenige hooghartigheid van ter zijde over den schouder de lijst uit. Hij is geheel in een zwarten mantel gewikkeld en van zijn persoon is niets dan het hoofd te zien.

De naam van Woverius, dien wij aan den vierden persoon gegeven hebben, is betwist

geworden, zonder dat men eenigen anderen heeft kunnen aanduiden. Woverius, zegt men, was in 1602, toen Rubens hem in Verona zag, zes en twintig jaar oud, terwijl de onbekende der schildering er wel veertig uitziet. Wij kunnen die raming niet aannemen. Inderdaad het hoofd van Woverius ziet er uit als dat van een man van rijper jaren, maar hetzelfde is te zeggen van de twee gebroeders Rubens. Was hun vriend van krachtigen lichaamsbouw met scherp geteekende trekken, met zwaren knevel en kinnebaard, even forsch geteekend is hun gelaat en hun volle baard schijnt ook een eenigszins meer gevorderden ouderdom aan te duiden. Woverius, zegt men verder, gelijkt niet op het gekende portret van van Dijck, dat wij van hem bezitten. Ook dat is waar, maar toen hij door van Dijck geschilderd werd was hij acht en vijftig jaar oud (1); de tijd had dus zijn trekken heel wat kunnen wijzigen; de schilder daarbij nam het nooit zoo nauw met de gelijkenis. En niettemin de grondtrekken van het portret door Rubens worden in den Woverius van van Dijck weergevonden; de lange scherpe neus, die in het conterfeitsel van 1606 wat meer afgerond is in een arendsneus dan in dat van 1634, de langwerpige neusgaten, de zware knevel en kinnebaard, het haar dat eerst hoog op het hoofd begint te wassen, het uitstekend kaaksbeen dat een groef legt op de wang, het oor met het scherp uitgesneden onderdeel, tot zelfs de ongeplooide linnenkraag, dit alles wordt in de twee portretten weergevonden en pleit eerder vóór dan tegen de identiteit van beider model.

Rubens maakte van het portret van Woverius zooals het zich op de schilderij der Pitti-Galerij bevindt een herhaling, die toehoort aan den hertog van Arenberg te Brussel *(Œuvre.* Nr 1079). Het is kleiner dan dat, welk wij zien in de groep der *Vier Filosofen*, maar stemt er anders volkomen mede overeen. Het tafelkleed, de boeken die hij voor zich heeft liggen, het landschap in het verschiet, zelfs een deel van het borstbeeld van Seneca vindt men hier weder. Met heel veel zorg en toch breed geschilderd evenaart het volkomen in kunstwaarde het figuur uit de groep, waarin het dan ook het beste is.

Woverius vertrok korts na de ontmoeting te Verona naar België. In 1603 huwde hij Maria Clarisse te Antwerpen. Hij had zich moeite gegeven in de laatste levensjaren van Justus Lipsius om tot zijn plaatsvervanger Filips Rubens te doen benoemen, maar deze laatste vertrok opnieuw naar Italië en verijdelde aldus dit plan. Woverius werd schepene van Antwerpen in 1614; in 1620 werd hij tot raadsheer en commissaris der domeinen en finantiën door de Aartshertogen benoemd. Later was hij gemengd in de onderhandelingen met de Noord-Nederlandsche Provinciën en met Spanje tot vernieuwing van het bestand; in 1624 werd hij met dit doel naar Madrid gezonden, waar Filips IV hem tot ridder benoemde. Hij werd en bleef zijn leven lang een der aanzienlijkste mannen van het land. Hij stierf op 23 September 1635. In zijn jongere jaren had hij zich als letterkundige doen kennen en schreef hij eenige Latijnsche werkjes. Hij liet in 1603 bij Joachim Trognesius een lofrede drukken op Justus Lipsius; in 1607 een verdediging van Justus Lipsius tegen zijn aanvallers; in 1609 een lofrede op de aartshertogen Albertus en Isabella; in 1614 een leven van Simon van Valence. Voor dit laatste werk teekende Rubens een portret van den gelukzalige, dat door Cornelius Galle den oude werd gegraveerd. Zijn leven lang bleef hij met onzen kunstenaar in trouwe vriendschap verkeeren. Toen zijn zoon Frans den 17en Juli 1622, in den ouderdom van twaalf jaar, een Latijnsche lofrede op wijlen aartshertog Albertus had gehouden, een stuk dat als het werk van een wonderkind het jaar daaropvolgende werd gedrukt, schilderde Rubens het portret van den jongen redenaar en werd dit portret door Cornelius Galle gegraveerd.

(1) De gravuur van Pontius draagt het opschrift *Aetatis suæ* LVIII Ao M.DC.XXXII. Ik meen dat het laatste cijfer, dat eenigszins onduidelijk is, moet gelezen worden: M.DC.XXXIV. Woverius geboren in 1576 had eerst in 1634 den ouderdom van 58 jaar bereikt

STUDIËN NAAR ITALIAANSCHE MEESTERS. — Dat Rubens veel en naar velerlei meesters in Italië studeerde, bewijzen ons de schilderijen en de teekeningen, die hij van daar medebracht en niet minder de herinneringen aan hunne scheppingen, die wij in zijne werken aantreffen. Wij weten, dat hij naar Rafaël het *Portret van Balthasar Castiglione (Œuvre.* Nr 912) schilderde, alsook zes stukken der *Handelingen van de Apostelen (Œuvre.* Ns 370-375), eene *Psyche (Œuvre.* Nr 672), een *Hoofd van Joannes (Œuvre.* Nr 244), dat zich in zijn sterfhuis bevond maar nu



STUDIE VOOR HET LAATSTE AVONDMAAL — Teekening (Hertog van Devonshire, Londen).

verloren is. Naar Tiziano schilderde hij tientallen van stukken, waarvan slechts enkele ons bekend zijn: het *Bacchantenfeest* en de *Offerande aan Venus (Œuvre.* Nrs 573 en 706), die nu aan het Museum van Stockholm toebehooren en waarvan de oorspronkelijke stukken, tijdens zijn verblijf in Italië eigendom waren van kardinaal Aldobrandini te Rome en zich nu in het Museum te Madrid bevinden; twee portretten van *Isabella van Este,* te Mantua gemaakt, waarvan er een in het Keizerlijk Museum van Weenen hangt *(Œuvre.* Nr 972); het *Portret van een Jonge Venetiaansche (Œuvre.* Nr 1125) en de *Venus die zich opschikt,* uit de Liechtenstein-Galerie te Weenen *(Œuvre.* Nr 689); het *Portret van eene Jonge Venetiaansche* uit dezelfde verzameling en de vier *Venetiaansche lichtekooien,* die zich in zijne nalatenschap bevonden *(Œuvre* IV, blz. 319). Het portret van den doge Cornaro *(Œuvre.* Nr 1323), dat hij later door Christoffel Jegher liet graveeren en nu aan den heer Roussille te Brussel behoort, werd waarschijnlijk ook naar een stuk van Tiziano geschilderd.

In zijne nalatenschap bevonden zich drie doeken op hout geplakt verbeeldende de *Triomfen van Julius Cesar* naar Mantegna, onvolledig *(Œuvre.* Nrs 715-717); het waren vrije navolgingen van het meesterlijk werk van den grooten Italiaanschen schilder, dat zich toen in

het Sint-Sebastiaanspaleis van Mantua bevond en nu tot de verzameling van Hampton Court behoort. Een van Rubens' omwerkingen is bewaard gebleven in de National Gallery te Londen. Het is eigenlijk geene kopij, alleen de rechterhelft is een navolging van Mantegna; het schoon-



DE BEKRONING VAN DEN DEUGDZAMEN HELD (Museum, Dresden).

ste deel ervan, de priester met den langen baard, de twee slachtofferaars die een stier leiden, de jonge man met de twee rammen, de muzikanten, de danseressen, het volk op de hoogte zijn er door Rubens bijgevoegd; de olifanten, de kandelabers en de stierenleiders heeft hij aan den Italiaanschen meester ontleend. Het bewaarde doek vat drie der negen deelen samen, waaruit Mantegna's werk bestaat, zoodat in de drie stukken van Rubens heel de triomf was afgebeeld.

Naar Michelangelo da Caravaggio schilderde hij den *Christus naar het graf gedragen (Œuvre.* Nr 323), dien wij in de Galerij Liechtenstein weervinden. Het oorspronkelijke stuk werd voor een kapel der Chiesa Nuova vervaardigd en bevindt zich nu in het Vatikaansche Museum.

Rubens maakte in Italië vele teekeningen naar de groote meesters der Renaissance, waarvan

er ons een zeker getal bewaard zijn gebleven. Verscheiden brokken uit het *Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci, kopieerde hij met pen en inkt; zij dienden tot model aan Soutman's gravuur van het beroemde stuk. Naar denzelfden meester maakte hij de teekening, die aan Edelinck diende om een groep uit den *Slag van Anghiari* (of liever van Cascina) te graveeren. Naar Michel Angelo teekende hij zes der Propheten, twee der Sybillen, *de Schepping van Adam* en *de H. Familie* uit het welfsel der Sixtijnsche kapel; naar Rafaël *het Visioen van Ezechiël*, den *Blinde van Elymas* uit het karton *de Straf van Elymas;* naar Tiziano, *de Dood van Sint-Pieter den Martelaar* en *den Slag van Cadore;* naar Paolo Veronese, een *Christus bij Simon den Fariseër;* naar Pordenone, een *Christen Ridder geleid door een Genius*, dien hij in de St.-Peterskerk te Treviso gezien had; naar Giulio Romano, *de Ontvoering van Hylas* en *den Triomf van Scipio ;* naar Polydoro da Caravaggio, *de Ontvoering der Sabijnsche vrouwen* en een *Stoet van lictoren ;* naar Primaticcio, *Pluto de dooden oordeelende;* om slechts van de belangrijkste en de vertrouwbaarste bladen te spreken.

In al deze stukken, schilderijen en teekeningen, en voornamelijk in *den Triomf van Cæsar*, zien wij hoe Rubens geen slaafsche navolger van zijne modellen was. Mantegna's scheppingen, zoo onderscheiden door de sierlijke slanke vormen en de stille tonen, zette hij in zijn gespierde gestalten en rijke kleuren om. Merkwaardig zijn ook zijn vertolkingen van Tiziano's *Offerande aan Venus* en zijn *Bacchantenfeest*. In beide stukken zijn de kleuren schitterender en koeler geworden dan bij den Italiaanschen meester en bij Rubens zelven gewoonlijk het geval is; zij bezitten noch de geroosterdheid van den eerste, noch de gewone warmte van den tweede; zij zien er helder, vroolijk, jong en blij uit, maar hebben iets porceleinachtigs, dat zoomin Tiziano als Rubens eigen is. Kenmerkend voor den Vlaamschen meester zijn in de *Offerande aan Venus* de weelderige en uitgelaten Bacchanten en de kinderen met de schalksche gezichtjes, en in *het Bacchantenfeest* het landschap met zijn hooge slanke eenigszins gekronkelde boomen. In het laatste stuk treffen wij reeds het model der slapende Diana en der dansende boeren aan, die wij in zijn latere stukken weervinden.

INVLOED DER ITALIAANSCHE KUNST OP RUBENS. — Voor de vroegste Italiaansche schilders voelde Rubens weinig of niets. De oudste van allen zullen hem allicht barbaarsch geschenen hebben. Die van de jaren veertienhonderd, van Fra Angelico tot Leonardo da Vinci, heel de rijke schaar van fijnvoelende idealisten, van verteederde gemoederen en keurige penseelers, die ons zoo zacht en onweerstaanbaar boeien, moeten hem te week van stemming, te bedaard en bedeesd van penseeling voorgekomen zijn. Hij was geen naïeve geest, verbaasd de natuur aanstarende, geloovende in de verwantschap van hemelingen en stervelingen, geen fantasist, die sprookjes of droomen vleesch deed worden; hij geloofde enkel in de daad, hij vertelde van niets anders dan van wat hij zag en begreep. Eerst de later gekomen meesters, die het oog openden voor het lichamelijke zoowel als voor het geestelijke leven, trokken hem aan : Rafaël de verheerlijker van het schoone, Michel Angelo de vertolker van het krachtige, Mantegna de vereerder der antieken, da Vinci de bekoorlijke boven allen. De Venitianen verleidden hem door hun schoone volle of gebroken kleuren. In Florence en Rome oefende hij zich in het teekenen; in Venetië volmaakte hij zich in het schilderen. Er is geen onder de groote meesters, die hij niet gezien, niet met aandacht bestudeerd heeft.

Maar nevens hen allen ruimde hij zich eene plaats in als de dramatische schilder bij uitmuntendheid, de verheerlijker van het fel bewogen leven, van de heldhaftige daad. Michel Angelo was hem voorgegaan in het omscheppen van menschen tot reuzen, maar een groot

onderscheid ligt er tusschen beide Titanenvaders. De machtigen van aarde en hemel door den eerste gebeiteld waren wezens van koelen steen en bleven het ook wanneer hij ze schilderde, die van Rubens waren menschen van warm vleesch en bloed, door een geboren schilder opgeroepen; Michel Angelo's helden waren sombere peinzers, die van Rubens hadden lust in het leven en lust in het handelen; de menschen van den Italiaanschen meester waren te zwaar gebouwd voor hun werkeloos bestaan, die van Rubens, hoe forsch gespierd ook, wagen zich gedurig aan daden te stout voor hunne macht. Meesterstukken van den eene zijn de Dood, de Slaap, zijn overheerschend gevoel is de Ontevredenheid, de Wrok; meesterstukken van den andere zijn kampende Amazonen, nijdige beulen, martelaren bloedende uit al hun ledematen, onversaagde jagers, Lieve-Vrouwen in zalige verrukking ten hemel varende, slempende Saters, al wat in den strijd het leven volop ten beste geeft, al wat in de vreugde het leven volop geniet.

Aan Rafaël ontleende Rubens enkele figuren en groepen, van hem leerde hij zich volmaken in de wijze schikking en de bevallige houding der handelenden; maar op den kern zijner machtige persoonlijkheid bijt de meester der harmonieuse lijnen niet. Onder de leerlingen van Rafaël was er een tusschen wiens werken hij veel verkeerde en wiens kunstenaarsnatuur veel verwantschap met de zijne had, namelijk Giulio Romano, die de muren van de hertogelijke paleizen van Mantua met zijne hemelbestormers overdekt had; de invloed van dezen geweldige op Rubens' heldentrant is niet te miskennen; in zijne en ook in sommige van Tintoretto's werken bewonderde hij ongetwijfeld de stoute beweging, die hem zelven later in zoo hooge mate kenmerkte.

Voor Tiziano had hij een onverholen voorliefde. In zijn sterfhuis vinden wij tien schilderijen van den grooten Venetiaan en dertig kopijen door den overledene naar hem geschilderd. Een Italiaansche schrijver Marco Boschini liet in 1660 te Venetië een werk verschijnen getiteld *la Carta del Navegar pitoresco*. Hij verhaalt daarin dat een Venetiaansche schilder te Florence eenen vriend van Rubens, Justus Suttermans, bezocht. Deze toonde hem verscheiden schilderijen, die de bezoeker voor werken van Tiziano aanzag. Maar Suttermans zegde hem, dat het werken van Rubens waren en voegde erbij, dat de Antwerpsche meester zooveel van Tiziano hield, als eene dame van haren welbeminde. Hij was eertijds mijn goede vriend in Vlaanderen, zegde hij nog, ik verkeerde veel met hem en wanneer wij van Tiziano spraken, verzekerde hij mij zonder hartstocht, met diepe overtuiging, dat Tiziano de smakelijkheid gaf aan de schilderkunst en de grootste meester was die ooit leefde. Laat de schrijver der *Carta del Navegar pitoresco* als lofredenaar der Venetiaansche kunstenaars den toon wat verhoogd hebben, treffend en zeer waarschijnlijk toch klinkt zijn getuigenis. Er is inderdaad onder zijn voorgangers geen met wien Rubens even groote verwantschap toont, bij het vele dat hen scheidt, als met Tiziano; dezelfde veelzijdigheid van onderwerpen, dezelfde gezonde opvatting van het leven, dezelfde zin voor den krachtigen aard en de volle kleur heerscht in beider werken.

Zonder dat hij zich tot navolger van eenigen hunner gemaakt hebbe, vinden wij in Rubens' latere werken soms bepaalde herinneringen aan beroemde stukken der groote Italianen. Zoo ontleende hij de schikking van zijn *Kruisrechting* aan die van Tintoretto's Calvariënberg in de Scuola di San Rocco te Venetië; zoo herinneren zijn *Banket van Herodes* aan de feestmalen van Paolo Veronese; zijn *O.-L.-V. Hemelvaarten* aan die van Tiziano; zijn *Beraadslaging over het H. Sacrament* aan dat van Rafaël, en zijne *Laatste Oordeelen* aan de muurschildering van Michel Angelo. Maar dit alles zijn vrije omwerkingen, waarvan menigeen de schepping van den voorganger verre overtreft

De Italiaansche tijdgenooten bleven zeker niet zonder invloed op Rubens. Hij behoorde door

meer dan éene zijde van zijn talent tot hunne school; als zij, was hij een die de meest dramatische onderwerpen met voorliefde behandelde, die de waarheid hoog stelde en het bewogen leven verre verkoos boven het beschouwende. Ook in de krachtige lichtwerking zijner oudste stukken is de invloed der donkerschilders te merken. Meer nog: aan zijn tijdgenooten ontleende hij soms hun onderwerpen niet alleen als stof, maar ook als vorm : zoo gebeurde het met de *Laatste Communie van St. Hieronymus* door Agostino Caracci, die hij wel herdoopte, maar ternauwernood omwerkte in de samenstelling zijner *Laatste Communie van Sint Franciscus.* In een van zijn laatste werken, de *Martelie van St.-Pieter,* herinnerde hij zich nog de afbeeldingen door Guido Reni en Caravaggio van hetzelfde onderwerp. Sandrart deed reeds opmerken, dat hij dien laatsten schilder bij voorkeur had bestudeerd en de kracht van zijn koloriet had nagevolgd.



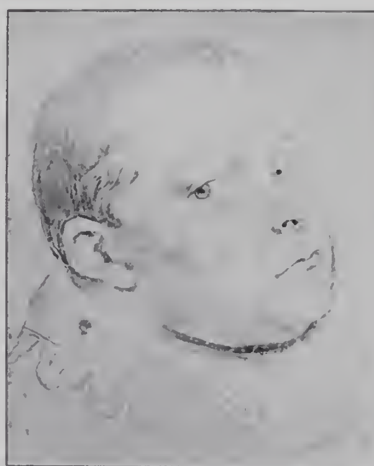
FERDINANDO GONZAGA
Teekening (Museum, Stockholm).

RUBENS' VORMING. — Rubens onderging dus in hooge mate den invloed der zuidelijken; hij doorliep bij hen een tweede school, de hoogeschool zijner kunst. In den beginne was hij overweldigd door den machtigen indruk, dien de scheppingen der groote meesters op hem maakten en, blind gestraald door den glans van anderen, vond hij zoo dadelijk zijn eigen weg niet. Er zijn zwakke werken door hem voortgebracht in de eerste tijden van zijn verblijf: zoo de schilderijen voor Santa-Croce in Gerusalemme; er zijn er waaraan de herinnering aan de groote voorgangers alle oorspronkelijkheid ontneemt, zooals de *Doop van Christus,* waarin wij duidelijker dan wellicht in eenig werk van eenen anderen kunstenaar zien beproeven om de machtige vormen van Michel Angelo met de schoone van Rafaël te versmelten; maar gaandeweg maakt hij zich los van vreemden invloed en wordt geheel zich zelf.

Zijne werken in Italië voortgebracht verschillen sterk van elkander, sterker dan die van zijne latere jaren; men merkt er in op, dat zijn talent in een toestand van gedurige wording en vervorming verkeert. Wanneer wij de weinige, waarvan wij met zekerheid weten wanneer zij gemaakt werden, met elkander vergelijken, komen wij tot de gevolgtrekking dat die, welke hij voortbracht gedurende zijn eerste verblijf in Mantua en gedurende zijne reis naar Spanje, een weinig duidelijk afgeteekend karakter bezitten. Betrekkelijk gesproken is de samenstelling verward, de kleur zwaar, de lichtwerking ruw en van de inwerking der Italianen is nog weinig op te merken; deze bestaat wel, maar laat zich slechts in geringe mate en onrechtstreeks als bij weerslag gevoelen. In die, welke hij maakte gedurende zijn tweede verblijf te Mantua, in 1604 en 1605, voor de kerk der Jezuïeten, is, minstens in de twee zijstukken, die invloed overwegend en onmiddellijk; er komt meer harmonie in samenstelling en toon; de vormen worden fraaier en gesmijdiger, het leven krachtiger en persoonlijker; de kleuren worden zachter, maar blijven droog, ongebroken, in groote vakken liggende en door scherpe omtrekken afgeteekend; het licht is overvloediger, maar het heeft nog zijn volle macht en speling niet. Dezelfde kenmerken vinden wij in den *H. Hieronymus,* uit het Museum van Dresden, in den *Ecce Homo* van St.-Petersburg en den *Romulus en Remus,* alhoewel deze twee laatste waarschijnlijk in een volgend jaar te Rome gemaakt werden. In het laatste tijdperk van zijn verblijf in Italië, gaande

van het einde van 1605 tot 1608, wordt de speling en straling van licht en kleur overvloediger, er komt meer leven en gratie in al de personages, alhoewel hunne groepeering altijd wat kunsteloos en linksch blijft; de harmonie van de hooge kleuren wordt rijker, de hanteering van het penseel meesterlijker, de oorspronkelijkheid veropenbaart zich veel duidelijker. Tot dit tijdstip behooren *Justus Lipsius en zijne leerlingen*, de *Drinkende Saters* uit Munchen, de *H. Gregorius*, het *Bacchantenfeest* en *de Offerande aan Venus* naar Tiziano.

Heel de tijd van zijn verblijf in Italië was een leertijd. Zijne vorming had hij te danken, nevens zijn genialen natuurlijken aanleg, aan zijn lange en ernstige studie van wat de beste voorgangers ten onzent en in Italië hem konden leeren; hij was hun wettige erfgenaam. Maar hij was ook een zoon van zijnen tijd en weerspiegelde helder en krachtig de heerschende strooming. Bij het aanbreken zijner eeuw en van zijn meesterjaren was de tijd der eerste Renaissance lang voorbij, toen de kunst reine idealen zocht te bereiken en opging in bewondering voor het onbevlekte schoone: de lentetijd der herboren scheppingskracht, toen alles jong en frisch was en de menschen zich verheugden in het ontluiken der liefelijke bloemen hunner verbeelding. De zomer zelfs met zijn warmen scheppingsgloed was verloopen ginder in het zuiden en de herfst was er aangebroken. De kunstenaars waanden zich gerijpt door ondervinding, door wetenschap, door geoefendheid, zij vertolkten niet meer de liefde, de ingetogenheid en deemoedige aanbidding; zij verheerlijkten kracht en hartstocht, hevig lijden en moedig strijden.



Francesco Gonzaga
Teekening (Museum, Stockholm).

In de Romeinsche letterkunde, de algemeen beoefende dier dagen, was het Virgilius noch Horatius meer, die men vereerde boven alles; de gezwollen Lucanus, de melodramatische treurspeldichter Seneca werden hoog gevierd. Het Latijn van Cicero, dat in de XVIe eeuw, in den tijd van Erasmus, als de gulden spraak aller beschaafde geesten werd geprezen, had zijn hoogen rang verloren en Justus Lipsius, Filips Rubens en hunne Hollandsche tijdgenooten hielden meer van den knoestigen Tacitus en den ongemilderden Seneca, den filosoof, en trachten zich dezer gewrongen stijl en ongemeene woordenkeus eigen te maken.

De kunst der zeventiende eeuw hield veel van gespierde vormen en aangrijpende toestanden; Hercules, de machtig gebouwde, de immer strijdende en alles bedwingende, was haar ideale godmensch; zij ruimde in hare werken aan het drama een plaats in, die het vroeger nooit gekend had. Het was als voelden de menschen behoefte, na zoolang de schoone en lachende zijde van het leven te hebben zien afbeelden, na zoolang de edele daden te hebben hooren ophemelen, ook eens na te gaan wat rampen er geleden worden op aarde en hoeveel tranen de lauweren kosten. Evenals de Italiaansche schilders van die jaren en met oneindig hoogere begaafdheid voldeed Rubens aan die behoefte. Hij vertegenwoordigt de rijping der wereldkunst, den tijd toen zij, uitgebloeid in Italië, zich kwam vernieuwen, versterken in het jong en krachtig gebleven Vlaanderen. Hij is de groote dramatische dichter in de schilderkunst, staande tusschen Shakespeare en Corneille, gevende met hen de hoogste uitdrukking aan hunnen

tijdgeest en vereenigende in zijne scheppingen de twee werelden, waarvan zij de hoogste uitdrukking waren, de Germaansche en de Romaansche.

Wij hebben Rubens als kunstenaar leeren kennen uit de werken, die hij in de landen over de Alpen en de Pyreneeën voortbracht; wij kunnen ons van hem een eerste gedachte vormen als mensch uit de daden, die hij ginder verrichtte en uit de brieven, die hij er schreef. Hij wist al spoedig en in hooge mate het vertrouwen van den hertog van Mantua te winnen. Het duidelijkste bewijs er van vinden wij in het feit, dat de zes-en-twintigjarige kunstenaar gelast werd met een zending van belang, die alleen tot een goed einde kon gebracht worden door iemand die zich aangenaam voordeed, die klaar uit de oogen zag en zich met gevatheid uit den slag wist te trekken in allerlei omstandigheden. Tegenover zijnen beschermheer en zijne hooge ambtenaren is hij immer van innemende voorkomendheid, zonder ooit zijn eigen waardigheid uit het oog te verliezen; hij is een man van goeden raad en handige daad, iemand met orde en vooruitzicht. Hij weet te rekenen; zonder schraapzuchtig te zijn verlangt hij wat hem toekomt en laat zich geene tekortkoming welgevallen. In zaken van stoffelijk belang wil hij ridderlijk handelen en behandeld worden; in zaken van kunst staat hij op zijn waardigheid. Wanneer men hem aanraadt de bedorven schilderijen, die hij uit Italië had medegebracht voor den koning Filips III, te vervangen door andere, die hij zou maken met de hulp der Spaansche schilders, slaat hij beleefd maar krachtdadig dit samenwerken af. Hij heeft een te lagen dunk van die kunstmakkers; hun trant gelijkt niet aan den zijnen en hun werk wil hij niet voor het zijne laten doorgaan. Wanneer de hertog van Mantua hem naar Frankrijk wil zenden om er portretten van mooie vrouwen voor zijne verzameling te schilderen bedankt hij voor de twijfelachtige eer en verzoekt zijn beschermer hem te gelasten met eene taak, die beter berekend is voor zijn talent. Dit talent, is reeds erkend in wijderen kring dan die, waarin hij zich bewogen heeft. Hij zelf is er van bewust en verbergt het niet; hij houdt er vooral aan, zooals hij zegt, zich zelf te zijn en niet verward te worden met eenigen anderen meester hoe groot deze ook weze.

Wanneer Rubens Italië verliet was hij een en dertig jaar geworden; een man door den ouderdom, een meester in de kunst. Een vroegrijp genie is hij in geenen deele geweest; zijn leertijd heeft ongemeen lang geduurd. Matig was zijne vruchtbaarheid in den loop dier vele jaren; hij heeft zich geoefend, voorbereid door de volledigste en veelzijdigste studie, die ooit een kunstenaar zich oplegde; eens dat hij in het vaderland teruggekeerd is, schept hij het eene meesterwerk na het andere, verbazend in getal, onovertroffen in kunstwaarde, heerlijke uitslagen van een onverdroten voorbereiding.



Gezicht op de Abdij van St-Michiels te Antwerpen.

HOOFDSTUK III

RUBENS IN ANTWERPEN TERUGGEKEERD ZIJNE EERSTE WERKEN ALDAAR UITGEVOERD (1608-1611)

Maria Pypelinckx' begraafplaats — Rubens tot hofschilder benoemd — De Nederlanden bij Rubens' terugkomst — Albertus en Isabella — Antwerpen in het begin der XVIIe eeuw — Rubens te Antwerpen — Zijn eerste huwelijk — Zijn eerste stukken te Antwerpen geschilderd — De bespreking van het H. Sacrament — De Aanbidding der Koningen — De Kruisrechting — Bijbelsche onderwerpen — De Amazonenslag — Laatste stukken zijner eerste manier.



Isabella Brant
Teekening (British Museum, Londen).

Maria Pypelinckx' begraafplaats. — Toen Rubens den 28en October 1608 uit Rome vertrok was zijne moeder sedert negen dagen gestorven. Zij werd begraven in de kerk der St.-Michielsabdij, gelegen in de onmiddellijke nabijheid van het huis, waar zij woonde in de Kloosterstraat en waar haar zoon na zijne terugkomst uit Italië zijn intrek nam. Op het altaar der kapel, waarin Maria Pypelinckx begraven lag, liet hij op zijn kosten een altaar oprichten, dat hij sierde met zijn schilderij van den H. Gregorius uit Rome meegebracht. Het altaar, voltooid in 1610, droeg een opschrift, waarbij hij en zijne vrouw Isabella Brant dit tafereel door hem geschilderd en door hem versierd aan O. L. V. wijdde uit godvruchtige gehechtheid aan de beste der moeders, op Sint-Michielsdag 1610. De schilderij bleef op die plaats tot in het jaar 1794; toen werd zij met de overige door de soldaten der Fransche republiek buitgemaakte kunst-

schatten naar Parijs gezonden. Bij decreet van keizer Napoleon van 15 Februari 1811 werd zij toegekend aan het Museum van Grenoble, waar zij zich nog bevindt. De bestuurders van het Musée Napoléon hadden haar niet waardig gekeurd in den Louvre te blijven en die miskenning harer hooge verdiensten had voor noodlottig gevolg, dat, toen in 1815 de geroofde stukken, die in Parijs aanwezig waren, naar ons land werden teruggezonden, dit prachtig werk van Rubens in Frankrijk achterbleef. (1)

RUBENS TOT HOFSCHILDER BENOEMD. — Afscheid nemende van Annibale Chieppio, drukte Rubens de hoop uit, dat zijn afwezigheid uit Italië van korten duur zou zijn. Heeft hij er inderdaad aan gedacht zich nogmaals naar Mantua te begeven, dan moet hij al spoedig dat voornemen hebben laten varen, want van Antwerpen te verlaten is er geen spraak meer en in plaats van zijn ambt van hofschilder te Mantua te gaan hernemen aanvaardde hij binnen het jaar na zijn aankomst denzelfden titel van de vorsten zijns lands. « Toen hij in 1609 in België aankwam, schrijft zijn neef in de *Vita*, was zijn faam reeds wijd en zijd verspreid, en de aartshertogen Albertus en Isabella, die door zijn hand wilden geconterfeit worden, noemden hem tot hunnen hofschilder en verbonden hem aan zich met gouden boeien, opdat hij niet naar Italië terug zou keeren, waar hij door de hooge prijzen voor zijn werk betaald werd heen gelokt. » De gouden boeien, waarvan hier spraak is, zijn niet geheel in figuurlijken zin genomen, inderdaad den 8en Augustus 1609 betaalde de schatkist der Aartshertogen een som van 300 gulden aan den goudsmid Robert Staes voor een gouden ketting en een medaille, waarop hunne Hoogheden stonden afgebeeld en die aan den Antwerpschen schilder Petrus-Paulus Rubens zou geschonken worden. Den 23en September daaropvolgende werd de brief uitgevaardigd, waarbij hij tot hofschilder werd benoemd « om zijne groote kennissen en bekwaamheid zoowel in het schilderen als in verscheiden andere kunsten. » Daarbij werd hem een jaarwedde toegekend van vijf honderd ponden van veertig grooten Vlaamsch, anders gezegd van vijf honderd gulden, zijnde dit een waarde gelijkstaande met ongeveer drie duizend frank van onzen tijd. Rubens bekleedde het ambt van hofschilder tot aan zijnen dood; na het afsterven van Isabella werd hem zijn pensioen door den koning betaald. (2) Er wordt nergens gezegd dat Rubens verplicht was voor die som eenig werk te verrichten en wij weten, dat de stukken, die hij op bevel der Aartshertogen schilderde hem afzonderlijk betaald werden; zoo ontving hij voor de drie doeken, die hem in en vóór 1621 door de Infante besteld werden voor het hooge koor van het H. Sacrament in de Ster Goelenkerk te Brussel, de som van 1400 gulden. Waarschijnlijk zal hij, zooals de tekst der *Vita* laat verstaan, alleen de portretten der Aartshertogen zonder afzonderlijke vergoeding hebben moeten schilderen. De benoeming tot hofschilder ontsloeg hem niet alleen van alle belastingen,

(1) Ziehier het opschrift, dat het altaar van de St-Michielsabdij droeg, zooals Franciscus Sweertius het liet drukken in 1613 in zijne *Monumenta Sepulcralia*, blz. 144 :

Matri-Virgini
hanc tabulam à se pictam,
de suo ornatam,
pio affectu ad opt. matris sepulcrum
commune cum uxore Isabella Brant
sua sibi die Petrus Paullus Rubens
L. M. D.
Ipso D. Michælis Archangeli
Anno M.DCX.

(2) *Rubens Bulletijn*. III, blz. 102.

maar ook van de verplichtingen aan de leden der Lucasgilde opgelegd: hij moest het dekenschap niet meer waarnemen, zijne leerlingen hadden geen inkomgeld te betalen en zijne weduwe had voor hem geen doodschuld te voldoen.

De beweegredenen, aangehaald tot wettiging der ongemeene gunst aan Rubens bewezen, getuigen van den hoogen dunk, dien men aan het hof had, niet alleen van zijn talent als kunstenaar, maar ook van zijn bekwaamheden in het algemeen. Geen twijfel of Jean Richardot, de voorzitter van den Raad van State, die veel van Filips Rubens hield en die in het begin van 1609 te Antwerpen verbleef als afgevaardigde der Aartshertogen bij de onderhandelingen betreffende het bestand, heeft hem toen leeren kennen en achten en werd zelf zijn voorspreker bij zijn vorstelijke meesters.

De Nederlanden bij Rubens' terugkomst. — Rubens was vóór den 11en December 1608 in Antwerpen aangekomen, zooals blijkt uit een brief van Willem Verwilt aan Jacob De Bie. (1) Hij hernam voor eenige maanden het samenleven met zijn broeder in het ouderlijke huis. Toen Filips den 26en Maart 1609 in den echt trad met Maria De Moy bleef Petrus-Paulus alleen wonen in het huis der Kloosterstraat, die toen de St.-Michielsstraat heette en een der voornaamste van Antwerpen was. Rubens was geen onbekende meer in zijn moederstad en de hofschilder van den hertog van Mantua moest welkom zijn in de kringen, die zich met kunsten en letteren bezighielden. Daar buiten was hij zeker minder bekend, maar heel spoedig verwierf hij hier en elders een naam zooals geen kunstenaar er ooit ten onzent een bezeten had.

Hij kwam op het gepaste oogenblik. Zijn vaderland verkeerde, wel is waar, in droeve omstandigheden; maar de rampspoedige dagen, die het in de laatste halve eeuw beleefde, hadden, voor de schilderkunst althans, gunstige gevolgen. Het was nu ruim veertig jaar geleden dat de oorlog ontbrand was tusschen den koning van Spanje en zijne oproerige onderdanen. In 1585 was Antwerpen, de laatste veste der hervormden in de Zuidelijke Nederlanden, in handen van Alexander Farnese gevallen en sedert dien waren onze gewesten teruggekeerd onder het bewind van Filips II. Maar ook na dit noodlottige jaar duurde de oorlog voort tusschen de Noordelijke Nederlanden en Spanje. De machtigste staat van het toenmalig Europa gelukte er echter niet in het kleine plekje gronds aan de monden van Schelde, Maas en Rhijn te heroveren. Niettegenstaande zijne bezittingen in Italië, de hulpmiddelen, die het vond in zijne Burgondische en Belgische landen en in de Nieuwe Wereld, ondanks zijn onovertroffen, in den oorlog geharde krijgsbenden en zijne geoefende veldoversten namen zijne krachten en zijne kansen van welgelukken in den ongelijken kamp met den dag af. Reeds vóór den dood van Filips II was het rijk in zichtbaar verval en na zijn dood nam die achteruitgang met deerniswaardige snelheid toe. De Hollandsche Provinciën daarentegen streden met den moed en het vertrouwen van een jongen staat, die vooruit wil voor eigen vrijheid en onafhankelijkheid. Zij kampten op eigen grond voor eigen behoud en putten uit hun vasten wil en edelen zin de noodige kracht en ondernemingsgeest om door handel en scheepvaart de hulpbronnen te scheppen, waaruit zij het noodige konden putten om den kamp voor het zijn of niet zijn vol te houden.

Zoo ging het tot in 1594; toen begon Filips II uit te zien naar andere middelen dan den oorlog om te redden wat er van de Nederlanden nog te redden viel. De groote veldheer, Alexander Farnese, was gestorven in 1592; een zijner officieren, de oude graaf Ernest van Mansfeld, was hem tijdelijk opgevolgd. In dezes plaats benoemde de koning twee jaar later, zijn

(1) *Rubens Bulletijn*. III, blz. 165.

eigen neef, aartshertog Ernst van Oostenrijk, wien hij zijn dochter Isabella tot vrouw wilde geven met het souverein gezag over de Nederlanden; maar eer dit plan kon uitgevoerd worden stierf, in 1595, de nieuwe landvoogd. De koning noemde in zijn plaats den broeder van Ernst, aartshertog Albertus, kardinaal-aartsbisschop van Toledo en onderkoning van Portugal. Met dezen werd nu het vroeger opgevatte ontwerp doorgedreven: Isabella werd hem tot vrouw gegeven en de Nederlanden zouden de bruidschat van het jonge paar worden. Filips II beleefde het niet; hij stierf op 13 September 1598. Twee maanden later had het huwelijk bij gemachtigden plaats te Ferrare en in 1599 werden de nieuwe vorsten, de aartshertogen, zooals men ze voortaan noemen zou, plechtig ingehuldigd in onze provinciën.



DE AARTSHERTOG ALBERTUS VAN OOSTENRIJK
(Richard C. Jackson, Camberwell).

ALBERTUS EN ISABELLA. — Zij waren, in naam althans, onafhankelijke souvereinen van ons land geworden en zouden er onbeperkt het vorstelijk gezag voeren. In werkelijkheid waren er toch enkele maar gewichtige beperkingen aan hunne heerschappij toegebracht in het verdrag, waarbij de koning het land afstond. In geval namelijk hun huwelijk kinderloos bleef zou het rijk terugkeeren onder Spanje; indien Isabella vroeger stierf dan Albertus zou deze enkel landvoogd onzer gewesten blijven; in geval hun geen andere kinderen dan dochters geboren werden zou de erfprinses trouwen met den koning van Spanje of met zijn troonopvolger. De Nederlanden werden dus een soort van leengoed der Spaansche kroon, dat terugkeerde onder het gezag van den leenheer bij afsterven der vasallen. Maar zelfs niet bij het leven der infante werd de zelfstandigheid van haar rijk geëerbiedigd; krachtens een geheime overeenkomst toch zouden Spaansche troepen bezetting houden in de voornaamste vestingen des lands.

Spanje wilde en kon ook moeilijk de Nederlanden, de kostbaarste parel zijner kroon, voor goed vervreemden. De eischen van zijne politiek, de aandrang om zijn hoogen invloed in Europa te behouden dwongen het in het Noord-Westen een vast punt te bewaren, waarop het steunen kon. In zijn kamp tegen Frankrijk om het oppergezag, in zijn mogelijke mededinging tegen Engeland naar het rijk der zeeën moest het iets anders zijn dan het schiereiland, door zeeën en bergen afgezonderd, en in zijne Italiaansche bezittingen alleen kon het de noodige hulpmacht niet vinden om zijn rol van eerste mogendheid met goed gevolg te spelen. Heel de regeering van Albertus en Isabella door oefent Spanje dan ook een wakend en beschermend toezicht over onze provinciën uit; onze onafhankelijkheid wordt nooit meer dan een onvolledige, eene gedoogde. En de aartshertogen kwamen aan het bewind in zulke moeilijke omstandigheden en voelden zich zoo weinig thuis in deze gewesten, dat die beperking van hun eigen gezag hun eerder een verlichting hunner taak dan een last scheen.

Albertus was een braaf, zachtmoedig man, voldoende ingewijd in de staatskunde toen hij hier aankwam, daar hij reeds elf jaar lang het bewind over Portugal had gevoerd; hij had kennis van krijgszaken en was dapper in den oorlog. Hij stond gedurende twee en twintig jaar mede aan het hoofd der regeering in ons land en gedurende al dien tijd werd er geen ernstige klacht tegen hem geuit. Hij was een groot liefhebber van kunst en inzonderheid van schilderkunst, zooals vele prinsen uit het huis van Burgondië. Zijn verzamelingen, een waar Museum, zijn gekend en beroemd door de afbeeldingen, die Breughel er van schilderde. Hij benoemde tot zijne hofschilders Otto Vænius, Jan Breughel en Rubens. Zijn kasteel van Tervueren alleen bevatte tweehonderd schilderijen van waarde, zonder nog te spreken van die, welke zijn paleis te Brussel en zijn kasteel te Mariemont versierden. Maar zijn geest nam nooit hooge vlucht en zijne hoedanigheden waren van bescheiden en stillen aard.



DE AARTSHERTOGIN ISABELLA-CLARA-EUGENIA
(Richard C. Jackson, Camberwell).

Isabella stond in begaafdheid boven hem. Haar vader hield buitengewoon veel van haar: in zijn testament noemde hij haar nog het licht zijner oogen. Voor een ander zijner kinderen had hij zich wellicht de opoffering niet getroost de Nederlanden van Spanje los te maken; maar om haar een vorstelijken rang en hoog aanzien te verzekeren nam hij, die zoo veel prijs hechtte aan deze gewesten, dien gewichtigen maatregel. Zij was met de hooger aangeduide beperking de vorstin dezer landen gedurende het derde eener eeuw. Zij leidde met ijver en toewijding de staatszaken en den oorlog. Zij had van haar vader een strengen en eenigszins somberen godsdienstijver geërfd, maar deze werd bij haar getemperd door vrouwelijke zachtaardigheid en liet haar niet vervallen in dweepende onverbiddelijkheid jegens andersdenkenden. In de tweede helft harer regeering, na den dood van haren echtgenoot, legde zij openlijker hare kerkschgezindheid aan den dag, in zooverre dat zij de nonnenkleedij der Franciskanersen aannam; zij werd eenigszins gelijk aan de eerwaardige moeder van een geestelijke orde, die hare gemeente met zorg en beleid bestuurde en behagen vond in hare kloosters en kerken te verrijken en kostelijk op te smukken. Rubens getuigde van haar: « Zij is begaafd met alle deugden die men in eene vrouw aantreffen kan; eene lange ondervinding heeft haar behendig gemaakt in het besturen der volkeren en heeft haar de valschheid doen inzien van de theoriën, die de nieuw aangekomenen ons uit Spanje meebrengen. (1) » Van haar broeder Filips III en van haar neef Filips IV verschilde zij hierin dat zij zelve regeerde en de leiding der zaken niet aan gunstelingen overliet. Gedurende de laatste jaren van haar leven stelde zij in Rubens een onbeperkt en gewettigd vertrouwen en in de gewichtigste omstandigheden der buitenlandsche

(1) Rubens aan Jacques Dupuy, 20 Juli 1628.

politiek nam zij haren toevlucht tot zijn schranderheid en zijn toewijding. Zij maakte hem tot meer dan een beschermeling, tot haar gezaghebbenden raadsman en helper.

Toen de kunstenaar in zijn land terugkwam, stond aan het hoofd der strijdkrachten van de Noordelijke Nederlanden prins Maurits, de zoon van den vaderlandschen held Willem van Oranje en zelf een der bekwaamste veldheeren van zijnen tijd; Albertus voerde zelf de troepen van het Zuiden aan, maar de wezenlijke bevelhebber was de Genuees markies Ambroos Spinola. Deze behoorde tot een geslacht van kooplieden en bankiers, maar had zich onweerstaanbaar tot het krijgsmansleven aangetrokken gevoeld. Hij had zijn onmetelijke rijkdommen, veertien millioen gouden dukaten, zegt men, ten dienste van Spanje gesteld en offerde ze dan ook geheel op; hij wierf op eigen kosten een leger van 8000 man aan, waarmede hij naar de Nederlanden trok en zich onder het vaandel der Aartshertogen schaarde. Zij droegen hem dan ook het opperbevel hunner krijgsmacht op. In het eerste gewichtige treffen, dat Albertus vóór de aankomst van Spinola met prins Maurits had onder de muren van Nieuwpoort, in 1600, werden na een hevigen strijd de troepen van den Aartshertog, de geharde en beroemde Spaansche veteranen, door de jeugdige troepen der republiek geslagen. Het jaar daaropvolgende viel Albertus Oostende aan, dat de Hollanders veroverd hadden, en eerst na een beleg van drie jaren en met de versterking aangebracht door Spinola gelukte hij erin zich meester te maken van de stad, die niets meer dan een puinhoop was.

De vijand was nu uit Vlaanderen verdreven, maar de oorlog duurde voort, in 1605 en 1606, op de boorden van Maas en Rhijn, tot groote schade der landen en met weinig baat voor een der beide partijen. Van weerskanten werd men die uitputtende en nuttelooze inspanning moede en in 1607 kwam men op aanvraag van Albertus tot een schorsing der vijandelijkheden, die onderhandelingen tot een duurzamer vredesverdrag mogelijk maakte. Het duurde tot in 1609 eer die afliepen; toen werd den 9^en April het bestand gesloten en afgekondigd. Gedurende twaalf jaar zou er een wapenstilstand tusschen de beide landen heerschen; alles zou blijven zooals het was op het oogenblik dat die overeenkomst werd geteekend. Het verkeer en de handel tusschen Zuid- en Noord Nederland zouden vrij verklaard worden. Het bestand werd geëerbiedigd : de beide staten genoten de rust en de voordeelen van dien vrede, hoe kort van duur hij ook mocht zijn. Het aanbreken dier jaren van kalmte viel dus nagenoeg samen met Rubens' aankomst te Antwerpen; er begon een tijdperk van bloei voor de kunsten zooals wij er nooit een gekend hadden en waarin de grootste onzer schilders gelegenheid vond zijn meesterschap in zijn land en daar buiten te doen erkennen.

ANTWERPEN IN HET BEGIN DER XVIIe EEUW. — Niet dat alle wonden, door den langen kamp geslagen, geheeld werden, en dat de tijden van welvaart van vijftig jaar vroeger voor Antwerpen en voor ons land weer opdaagden. Het scheelde nog al. De verwoestingen aangericht in steden en dorpen door de vreeselijke oorlogen der laatste halve eeuw hadden de Vlaamsche gewesten ontvolkt en verarmd; uit deze provinciën waren duizenden inwoners, de beste krachten van het oude vaderland, de bewerkers van zijn bloei in handel en nijverheid, in wetenschap en letteren, om het geloof naar het noorden verhuisd of verbannen. De bevolking van Antwerpen, die in 1585 tijdens het beleg op 90,000 zielen werd geraamd was tien jaar later tot de helft gesmolten en voor de stad en voor het land zouden de tijden gedurig aan verslechten en het verval dieper en dieper worden. In de laatste jaren waren de Hollandsche bevelhebbers meer aanvallend dan afwerend te werk gegaan, hunne soldaten hadden de grenssteden ingenomen of bedreigd, hunne schepen hadden de Schelde van Antwerpen naar de zee versperd en tijdens de onder-

Gaspard Gevartius
(Museum, Antwerpen)



handelingen over het bestand had men er niet aan gedacht of niet willen aan denken de vrije vaart op den stroom voor de zuidelijke Nederlanden te bedingen. De Schelde bleef gesloten en de handel van Antwerpen werd voor twee volle eeuwen vernietigd.

Dudley Carleton, die spoedig daarna in nauwe betrekking tot Rubens kwam, bracht in September 1616 een paar dagen in onze stad door en hangt in een brief, aan zijn vriend John Chamberlain den 15^en^ dier maand geschreven, een treurig tafereel van haar uitzicht op. « Wij » kwamen dan te Antwerpen aan, zegt hij, eene stad, die alles overtreft wat wij elders zagen door » de regelmatigheid en de schoonheid der straten, de sterkte en de fraaiheid der vestingen. » Maar ik moet U haren toestand in een woord » doen kennen, dat letterlijk waar is, het is een » groote stad en een groote woestijn (magna » civitas magna solitudo), want gedurende heel » den tijd, dien wij er doorbrachten zag ik nooit » in heel de lengte eener straat veertig men» schen te gelijk; ik zag geen enkel rijtuig noch » een man te paard; niemand van ons gezel» schap, ofschoon de twee dagen die wij hier » doorbrachten werkdagen waren, zag voor een » stuiver in winkels of op straat koopen of ver» koopen. Twee marskramers en een liedjesven» ter zouden gemakkelijk in eens op hun rug » laden wat er in de Beurs op de beide verdie» pingen uitgestald lag; op vele plaatsen groeit » het gras in de straten alhoewel, iets wat ver» wonderlijk is in zulke woestenij, alle gebou» wen goed onderhouden zijn. De toestand is, » vreemd genoeg, verslecht sedert het begin » van het Bestand en heel Brabant gelijkt aan deze stad, prachtig maar arm. (1) » Golnitzius, die acht jaar later Antwerpen bezocht en beschreef, na gewaagd te hebben van de drukte, die vroeger op de beurs en op de boven gaanderijen heerschte, zegt : « Maar van dit alles is niets » meer te zien dan een onmetelijke eenzaamheid, de winkels zijn er bedekt met stof en behan» gen met spinnewebben. Geen koopman of makelaar is er daar nog te vinden; alles is vergaan, » alles heeft schipbreuk geleden in de golven van de burgeroorlogen. »



DE STERVENDE SENECA (Pinacotheek, Munchen).

Hoe kon de kunst nog bloeien in dit half ontvolkt land, in die uitgeplunderde steden, hoe kon een meester als Rubens hier nog zijn triomfen vieren? Hoe konden wij de tijden gunstig noemen? Vreemd moge het schijnen, waar is het toch.

Wat het land ook geleden hadde en wat er nog te lijden stonde, de jaren van 1609 tot 1621 staken gunstig af tegen de voorgaande; er was dan toch vrede, er bestond hoop op een betere toekomst. De menschen konden met geruster gemoed gaan denken aan de werken, die welvaart scheppen, aan de kunsten, die het leven veraangenamen. Antwerpen wat het ook verloren hadde, had nog genoeg overgehouden van zijn voormaligen rijkdom om zich niet te zeer te moeten spenen van uitgaven voor weelde. Toen in 1599 Albertus en Isabella hunne intrede deden in de

(1) NOËL SAINSBURY : *Papers relating to Rubens.* Blz. 11.

stad was] deze als vroeger prachtig versierd met eerepoorten en geschilderde tooneelen; de vreemde natiën bezaten hier hunne kantoren nog en hadden elk voor haar deel een der praalbogen opgericht; toen in 1592 de juweelen, tapijten en kantwerken der Fransche kroon moesten verkocht worden ten profijte der Ligueurs kozen deze tegenstanders van Hendrik IV Antwerpen nog als de beste markt voor zulke kostbaarheden. Ingeborenen en vreemden mochten nog altijd hopen dat de oorlog, hoe lang hij ook duurde een tijd van crisis was, die dan toch eens zou eindigen en na de troonbestijging der Aartshertogen zag men met meer vertrouwen een gunstigen afloop te gemoet. Die blijde verwachting werd gesterkt door het sluiten van het Bestand; het verleden was te voorspoedig, de bevolking te degelijk dan dat men zou wanhopen aan de toekomst. Tusschen hoop en vrees en met verjongden moed begon men dan het nieuw leven in 1609.

Een andere oorzaak droeg bij tot den bloei der kunst. Gedurende de beroerlijke tijden had de hervorming gezegepraald in het Vlaamsche land, de beeldstormers hadden alle kunstwerken, die de kerken versierden, vernield; eens dat de oude orde van zaken heringevoerd was werd de katholieke godsdienst in al zijn macht en glorie hersteld en op alle mogelijke wijze aangemoedigd; men legde zich met meer ijver dan vóór de hervorming op godgeleerde studiën toe, een heele kerkelijke literatuur werd geboren; hier als in de meeste landen van Europa liet zich de terugwerking ten gunste van Rome krachtdadig voelen.

Niemand legde dien godsdienstigen ijver eenige hindernis in den weg, integendeel zocht iedereen zich te onderscheiden door zijn gehechtheid aan het voorvaderlijke geloof. Oude kerken en kloosters werden heropend en in hunnen vroegeren luister hersteld, nieuwe rezen er tallen kante op. Den 20^{en} Augustus 1585, vier dagen nadat Antwerpen in de handen der Spanjaards viel, was de Roomsche geestelijkheid terug in de stad gekeerd; den 27^{en} deden de Minderbroeders, de Predikheeren en de Norbertijnen hunne intrede; in hetzelfde jaar kwamen de Kapucienen weer, in 1589 werd hunne nieuwe kerk ingewijd; in 1591 herbouwden de Pieter-Potsheeren en de Beggaarden de hunne. En zoo ging het voort, vooral na het sluiten van het Bestand. In 1614 legden de Jezuïeten den eersten steen van hunnen tempel, in hetzelfde jaar de Annonciaden in de Winkelstraat; het jaar daaropvolgende kwam de beurt aan de Augustijnen, die in 1608 waren teruggekeerd; in 1627 stichtten de Discalsen hun klooster op de Graanmarkt; in 1630 de Cellebroeders in de straat, die hun naam draagt; in 1634 de Karthuizers in de Rochusstraat; in 1635 de Spaansche Theresianen. Tien nieuwe kloosterorden kwamen in de stad gedurende de regeering der Aartshertogen en evenveel godshuizen werden er gesticht. Al die kerken en kapellen, de oude zoowel als de nieuwe, hadden schilderijen noodig. En Rubens was al spoedig de meest gezochte kunstenaar om hunne altaren met groote stukken te sieren.

De Aartshertogen gaven het voorbeeld. Hunne hofhouding was weelderig en van omslachtige voornaamheid naar Spaanschen trant. Op een oogenblik dat de geldnood in het land op zijn hoogste gestegen was, tijdens het beleg van Oostende, kostte het vorstelijk huishouden twee duizend goudgulden per dag; hunne feesten waren schitterend en hunne vrijgevigheid voor kerken en kloosters was onbeperkt. De voornaamste familiën, de stedelijke overheden en de gegoede burgerij volgden het voorbeeld der souvereinen; niets was te kostelijk waar het gold tempels en altaren te versieren. De Jezuïetenkerk van Antwerpen, die in 1621 voltooid werd en die Rubens behing met schilderijen, was geheel met kostelijk marmer bekleed, haar gevel was met beeldhouwwerk overdekt; haar toren, een meesterstuk; haar heele bouw de prachtigste, dien de machtige orde ooit in de wereld heeft bezeten.

RUBENS TE ANTWERPEN. — Al dadelijk bij zijn aankomst nam Rubens den eersten rang in onder de schilders van zijn stad en van zijn land. Van de oudere historieschilders leefden, behalve zijne meesters Otto Vænius en Adam van Noort, nog Jan Snellinck, de oude Frans en Ambrosius en de jonge Frans en Hieronymus Francken, Abraham Janssens, Hendrik van Balen en Marten Pepijn, die allen behooren tot de school der Italianiseerenden. Nevens de historieschilders bestond er een groep kleine meesters, die in uiterst verzorgden trant stukjes schilderden zeer rijk en schel van kleur, maar porseleinachtig van uitzicht. Hendrik van Balen in zijne kleinere paneelen, Jan Breughel de Vloeren, Sebastiaan Vrancx behooren er toe. Al spoedig na Rubens' optreden verdwijnt de oude koude school; hare volgelingen komen onder den invloed van den jongen meester, wiens terugkeer wel een zegepralenden intocht in het rijk der kunsten geleek. De jongeren ontvingen zijne lessen, de fijnschilders verbreedden hunnen trant om met hem in overeenstemming te komen, hij pompte een nieuw warm en mild leven in de verschrompelde en versteven Antwerpsche school.

Onder de kunstgenooten, die hij hier aantrof, was er een groep waartoe Rubens zich bijzonder aangetrokken voelde: zij namelijk, die in Italië verbleven hadden en hier in Antwerpen eene vereeniging vormden, die den naam van Romanisten droeg. Niet enkel de kunstenaars, maar ook de geletterden en andere bezoekers van Italië werden tot de gilde toegelaten. In 1609 was Jan Breughel deken en op den jaarlijkschen maaltijd, die den 29en Juni gevierd werd, hiet hij « signor Pietro-Paulo Rubens » welkom.

Niet alleen met zijne kunstvrienden maar ook met andere medeburgers van aanzien trad hij al spoedig in vriendschappelijke betrekkingen. Niettegenstaande hare ongelukken was zijne familie toch nog altijd hooggeacht in de stad. Jan Rubens had een aanzienlijken rang bekleed in het Magistraat en zijn zoon Filips mocht zonder verwaandheid op de bruiloft van Petrus-Paulus wel zeggen « Ja, broeder, vader zetelde op hetzelfde stadhuis als uw schoonvader en de plaats, die hij in den raad bekleedde was niet de geringste, hetzij dat hij de raadsels der duistere wetten verklaarde, hetzij dat hij in welsprekende woorden zijn meening liet kennen. » Maria Pypelinckx was zeer gezien bij hare bekenden en deze behoorden tot de beste standen. In de verklaring door hen in 1589 afgelegd en door ons reeds aangehaald, getuigen schepen Andries van Brueseghem, Jonker Lazarus Haller en Jonker Gillis de Meere in 1589, dat zij met haar en hare kinderen « altijt goede en familiaire kennisse hebben gehouden. » Filips Rubens werd onder de aristocratie der wetenschap in hooge eer gehouden, en zijne vrienden werden al dadelijk de vrienden van zijn broeder en ook de eerste bewonderaars van zijn talent. Wij weten dit bepaald van Nicolaas Rockox, burgemeester der stad en hoofdman der kolveniers, wiens neef Jan Baptist Perez de Baron de Rubensen in Italië ontmoet had; van Joannes Woverius, den studiemakker van Filips; van Balthasar Moretus, den ouden schoolgenoot van Petrus-Paulus; van Joannes Brant, den geletterden Schepen der stad; van Cornelis van der Geest, den verlichten beschermer der kunsten, door wiens tusschenkomst aan Rubens de *Kruisrechting* werd besteld; van Franciscus Sweertius, den grooten koopman en verdienstelijken letterkundige. Al deze mannen behoorden tot de uitstekendsten door kennissen en rang onder de Antwerpsche patriciërs; in hunnen kring werd Rubens opgenomen, met hen stond hij in dagelijksch verkeer.

Deze kring weerspiegelde trouw genoeg de toenmalige klas der hoogere en ontwikkelde burgerij van onze stad en van ons land — de intellectueelen, zouden wij nu zeggen — en de geestestoestand van die klas was tamelijk eigenaardig. Al die mannen hadden in de school een Latijnsch-klassieke opvoeding genoten en hadden daar met de taal van oud Rome de bewonde-

ring voor de groote heidensche republiek aangeleerd; in het werkelijke leven daarentegen werd hun eerbied aangepredikt en opgelegd voor den Spaansch-monarchalen staat en voor de Roomsch-katholieke kerk. Justus Lipsius verklaarde Tacitus, hemelde den Stoïcijnschen filosoof Seneca op; maar schreef ook de Geschiedenis der Mirakelen van O.-L.-V. van Scherpenheuvel en van Hal en offerde aan de laatste zijne zilveren pen. Rubens was en deed als zij. In die wereld met haar dubbel leven, die in het verleden de deugden van den burger en in het heden, die van den monnik aanprees, was ook hij terzelfder tijd een Roomsche en een Romein. Hij leefde in een tijd van jammer en in een land, dat naar zijn ondergang gevoerd werd; hij kon niet veel meer doen dan klagen over het treurige en nevelige van den dampkring, waarin hij ademde, maar gestadig zag hij als met heimwee terug naar de wereld zijner idealen, waar de mannen helden en de vrouwen beelden waren; naar deze maakte hij zijn menschen, gespierd en weelderig van leden, krachtig van geest; omgeven met weidschen praal en stralenden glans; strijdende in verwoede kampen, onmatig genietende of vreeselijk lijdende. De beulen, die Christus' kruis recht tillen; de stervende Heiland; Decius, die zich opoffert voor het vaderland en zich stort in den verslindenden kolk van den veldslag; de H. Kerk, die op haren wagen met vier witte paarden bespannen triomfantelijk vooruitrent; heel de Olympus, die feest viert met Maria van Medici; de koningen, die het kind aanbidden; Maria, die ten hemel vaart; de heiligen, die gemarteld worden; Silenus, die in zijnen baldadigen roes komt aangestrompeld; de moeders die hun kroost tegen Herodes' beulen verdedigen; het zijn allen kinderen van een heldenras, geboren uit het brein van een kunstenaar vol grootsche droomen en glanzenden zonneschijn.



ISABELLA BRANT — Teekening (National Gallery, Londen).

RUBENS' EERSTE HUWELIJK. — Met een der zooeven genoemde aanzienlijke Antwerpenaars knoopte Rubens al spoedig nauwere betrekkingen aan, namelijk met Jan Brant. Deze was geboren te Antwerpen den 30en September 1559, had zijne humanoria in zijne vaderstad doorloopen, was dan naar Leuven gaan studeeren, had er het diploma van meester in de Fraaie Letteren verworven en zijne rechtsstudiën begonnen; daarna bezocht hij in Frankrijk de hoogescholen te Orleans en te Bourges en ging dan nog de leergangen van Italiaansche universiteiten volgen. Rond 1585 was hij in het vaderland teruggekeerd en had zich eerst metterwoon te Brussel gevestigd, waar hij gedurende vijf jaar als advocaat werkzaam was. In 1590 huwde hij te Antwerpen Clara De Moy, wier zuster Maria later de vrouw van Filips Rubens werd, en vestigde zich in zijn geboortestad, waar hij een en dertig jaar lang een der vier plaatsen



RUBENS EN ISABELLA BRANT
(Pinakotheek, Munchen)



Franz Hanfstaengl 4

van stadssecretaris bekleedde. Toen trad hij af liet zijn ambt over aan zijnen zoon Hendrik en werd schepen der stad benoemd; hij stierf op tachtigjarigen ouderdom den 28en Augustus 1639. Rubens schilderde zijn portret in 1635, toen hij 75 jaar oud was; het stuk bevindt zich in de Pinacotheek te Munchen. Jan Brant was een uitstekend vertegenwoordiger der patriciërs van zijnen tijd in ons land: hij maakte degelijke hooge studiën, bezocht de vreemde universiteiten, wijdde zich aan het bestuur zijner stad en als uitspanning na de bezigheden van zijn ambt liefhebberde hij aan fraaie letteren. Door fraaie letteren verstond men toen Latijnsche en Grieksche taalkunde en tekst-kritiek; de moderne spraken, eigen zoowel als vreemde, telden niet mee. Zijn vriend Valerius Andreas schreef Brant's levensschets; hij zet bovenaan dat hij doordrongen was van de grondbeginsels der beide talen, en acht het niet eens noodig te zeggen welke hij bedoelt. Als een rechtgeaarde, hoog deftig man van zijnen tijd, geeft hij staat- en taalkundige aanteekeningen *(Notæ politicæ et criticæ)* op Julius Cæsar uit en laat de lofredenen op de Romeinen in de werken van Cicero verspreid in een bundel verschijnen, alsook een kritische nalezing op de werken van Apuleius. Als eigen pennevrucht laat hij een verhandeling drukken over de plichten van den waren raadsheer, doorvoed met de wijsheid der ouden, in een taal trouw afgeschreven naar de hunne. Zoo verdient hij den hoogsten lof, waarop de ontwikkelde mannen van zijnen tijd aanspraak maken, die van een goed latinist te zijn.



ISABELLA BRANT (Uffizi, Florence).

Uit Jan Brant's huwelijk waren vier kinderen gesproten: Isabella of Elisabeth, gedoopt den 20en October 1591; Hendrik, den 31en Juli 1594; Jan, den 22en Augustus 1596 en Clara, den 4en November 1599. De oudste dochter van het gezin leerde Rubens kennen en beminnen korts na zijn terugkeer en al spoedig werden de twee een paar. Bruid en bruidegom woonden in dezelfde straat, op korten afstand van elkander. Filips Rubens, die reeds de oom was van Isabella Brant, werd nu ook haar schoonbroeder. Den 3en October 1609 had het huwelijk plaats; dien dag schreef Balthasar Moretus aan zijn broeder Jan, die tijdelijk te Keulen verbleef: Vandaag is de dochter van Brant met den schilder Petrus Rubens getrouwd (1) De inzegening had plaats in de kerk van St-Michiels-abdij, gelegen op weinig passen afstand van de woning der jonge echtgenoten. Daar deze geen parochiekerk was, moest de inschrijving van het huwelijk op de registers van Sint-Andries plaats hebben, iets wat eerst gebeurde op het einde van het jaar zonder aanduiding van datum. (2)

(1) Hodie nupta Brantii filia Petro Rubenio pictori. *Correspondance de Rubens.* II, blz. 10.

(2) Sr Petrus-Pauwels Rubens, Joffu Isabella Brant Solennisatum in Ecclesia D: Michaëlis (P. VISSCHERS: *Geschiedenis van St-Andries Kerk te Antwerpen* I, blz. 90).

Rubens, zoo verhaalt zijn neef Filips in de *Vita*, ging met zijn vrouwtje in het huis zijner schoonouders wonen. Op de begrafenisrol van Jan Moretus, die in 1610 werd opgesteld, vinden wij onmiddellijk achter elkander vermeld : « M. Brandt, griffier » en « Peeter Rubbens, schilder » in de St-Michielsstraat. Hij bleef daar wonen totdat het nieuwe huis, dat hij zich later op den Wapper liet bouwen, voltooid was.

Van Isabella Brant weet de geschiedenis verder heel weinig, maar dit weinige klinkt goed; het is een woord van lof, uitgebracht toen Rubens den 15en Juli 1626 antwoordde op den brief van Pierre Dupuy van Parijs, die hem een rouwbeklag had gezonden na haren dood. « Inderdaad, schreef hij, ik heb eene uitmuntende levensgezellin verloren, die men mocht, ja die men moest liefhebben met rede, want zij had geen enkel gebrek eigen aan haar geslacht; zij was zonder gemelijkheid en zonder vrouwelijke zwakheden, geheel goedheid, geheel lieftalligheid; zij werd bemind om hare deugden in haar leven en algemeen betreurd na haar overlijden. » De lijk- en lofrede is kort, maar veelzeggend; in weinig trekken ware het moeilijk meer goeds van een vrouw te getuigen. Later zal Rubens een tweede gade kiezen, die hij hartstochtelijker zal beminnen, wier schoonheid hij met trots aan heel de wereld zal verkonden; zijn geluk met Isabella Brant schijnt een stiller, huiselijker geweest te zijn; zijn eerste liefde was even redelijk als hartelijk.

Een aanvallig tafereel, haast roerend in zijn eenvoud en openhartigheid, is de groep, waarin hij zich zelven schilderde met zijn jonge vrouw, rein en rustig vertoonende de vereeniging van twee menschen, die op elkander vertrouwen en met elkander gelukkig zijn (*Œuvre.* Nr 1050). Zij is op een laag bankje gezeten, zoodat haar knieën haast den grond raken en heeft haar rijksten tooi, haar huwelijkstoilet wellicht, aan. Zij draagt een hoogen spitsen hoed, waarvan de breede rand, met groen gevoerd en aan de eene zijde omgeslagen en met een kostelijk juweel vastgemaakt is en die schuins en kranig, zooals het toen de mode was, op het hoofd staat. De rijke kant van een mutsje komt van onder den hoed tot op het oor neder en bedekt bijna geheel haar kastanjebruin haar; het lieve hoofdje is omgeven met een rijken gepijpten kanten kraag. Een zwart gestreept jakje, open langs voren, laat een lijfje van witten satijn zien, geborduurd met zwarte en gouden bloemen, dat laag op den rok nederdaalt. Deze is violetkleurig en is omgeslagen over een gelen onderrok. Fijne manchetten omgeplooid op de mouwen en een armband met groote ovale steenen volledigen den zwierigen dosch. Ook de bruidegom is in feestgewaad; hij draagt een hoogen spitsen hoed met breeden rand en kostelijken band, dien edelsteenen versieren, een weidschen kanten kraag, omgeslagen op de schouders, een geel sluitend wambuis met groene weerschijnen, belegd met zwarten nestel, breede hozen in zwarten rijkbewerkten fluweel, oranjekleurige kousen. Op zijne knieën ligt zijn bruine met zwart gevoerde mantel.

Allerliefst gevormd is de groep. Hij zit met de beenen over elkander geslagen, met den linken arm rustende op de leuning der bank, waarvan men niets ziet dan den zwaren vierkanten poot; de linkerhand rust op de greep van zijn degen en de rechterhand op zijn schoot; het bovenlijf helt over naar de beminde. Zij zit veel lager, het hoofd gebogen naar zijne zijde en rustende tegen zijn arm, vertrouwelijk, vriendelijk hare rechterhand op de zijne leggende, met de neerhangende linkerhand haar gesloten waaier houdende. Zij is achttien jaar oud, haar heldere kijkers stralen van geluk. Hij is blijkbaar de meerdere, de heer; hij is zoo mooi met zijn kastanjebruine en lange halfkrullende lokken, zijn dun geplanten ringbaard en lange lichter getinte en zwierig opgestreken knevels, met zijn groote oogen, die rustig de wereld inblikken, dat men begrijpt hoe reeds zijn uiterlijk de jonge vrouw met hem moet ingenomen hebben.

Zij is geen klassieke regelmatige schoonheid: hare groote bruine oogen en de fijne wenkbrauwen gaan wat schuins de hoogte in, het onderdeel van het gelaat is wat klein in verhouding van het voorhoofd, de hoeken van den mond zijn wat opgetrokken en sterk geteekend zijn de kaaksbeenderen; maar lief is zij toch in hooge mate. Hij is zwierig van houding, de man die zich gemakkelijk beweegt en zich goed voordoet, waar hij zich ook bevindt; zij is de jonge burgersdochter, gisteren nog onder moeders hoede, nu de uitverkorene van een kunstenaar en welk een kunstenaar! En dan het is lente: onder de voeten van het paar ontluiken de bloemen zooals in hun hart. Zij zitten in den tuin tegen of binnen een prieel en het geitenblad, de vriend van den huize in Oud-Vlaanderen, met zijn dicht loof en zijn overvloed van bloemen, hult hen in festoenen vol kleur en geur.

Zooals de groep daar ineengezet is, zooals hij harmonieert in lijn, in gevoel en natuurlijke sierlijkheid, is hij een waar meesterstuk, waardig de rei te openen die volgen gaat. Het is een beeld van geluk; het staat aan den ingang van 's meesters nieuw leven en wat het uitspreekt zal weerklank vinden in al zijn latere scheppingen: uit alle en boven alles zal weergalmen die blijheid, dit gevoel van kracht en de vreugde in dit bewustzijn. De kleur is stemmig, nog al droog en somber, de omtrekken zijn scherp, geen speling van licht noch weerschijn, alleen op de borst van het wit zijden lijfje der bruid valt de klaarte heel vinnig; de vleezen zijn vast, met bruine schaduwen op de handen; op de gezichten werpen de hoeden dunne grijze doorschijnende schaduwen.

De schilderij hoort toe aan de Pinakotheek te Munchen, waarin zij overgegaan is uit de Galerij van Dusseldorf. Zij was oorspronkelijk op doek, later werd zij op paneel gebracht. Er bestaat een teekening in zwart en rood krijt, waarin Rubens zijn eigen hoofd heeft afgebeeld om als model voor zijn portret te dienen *(Œuvre.* Nr 1528). Die zeer fraaie teekening verscheen in 1767 in de veiling Julienne, in 1857 in die van Thibaudeau. Wij weten niet waar zij zich tegenwoordig bevindt en alleen uit gravuren is zij ons bekend.

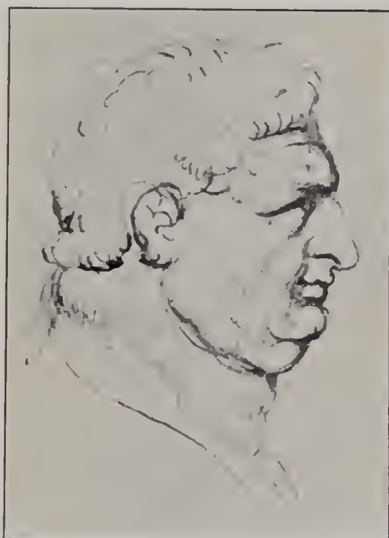
Wij treffen hier de oudste beeltenis van Isabella Brant aan. Rubens schilderde ze later nog herhaaldelijk, niet even dikwijls als Helena Fourment, maar toch zoo menigmaal dat een vergelijking tusschen dit eerste en die latere portretten haar belang kan hebben. Het stuk, dat naar tijdsorde van dit eerste het verst verwijderd en ook het belangrijkste is, is dat van Sint-Petersburg *(Œuvre.* Nr 900), waar men Isabella Brant ziet gezeten op de binnenplaats harer woning met den portiek, die naar den tuin leidt, aan hare linkerhand. Zij is blijkbaar verouderd en boven de dertig jaar, hare trekken zijn sterker uitgesproken, de schuinsch opwaartsgaande richting van oog en wenkbrauw treft meer, de kin is spitser, de hoeken van den mond zijn meer opgetrokken; het haar is donkerder bruin geworden; evenals in de andere portretten, waar zij blootshoofds is geschilderd, is het geheel glad naar achter gestreken, enkel eenige korte lokjes fladderen buiten het gelid. Niettegenstaande het verschil van ouderdom is de gelijkenis tusschen beide portretten onmiskenbaar. Voor het laatste maakte Rubens een studieteekening in zwart en rood krijt, die het British Museum bezit.

Een tweede portret, in het Museum der Uffizi te Florence (Nr 197 uit den catalogus), vertoont Isabella Brant, haast vlak in het gezicht gezien, de vormen zijn meer gevuld, de wangen zijn niet meer effen, maar doorgezakt tegen de kin; zij legt de rechterhand op de borst, met de linkerhand houdt zij een boekje vast met rooden omslag en gouden slot, tusschen wiens bladeren zij den wijsvinger steekt. Zij draagt dezelfde juweelen als die waarmede zij op haar portret te St-Petersburg getooid is; een dubbele rei paarlen om den hals, een rijk bewerkte keten, die op het zwarte lijfje nederdaalt in driedubbele wijd uit elkander hangende rijen,

een kring van goud en edelgesteenten omringt den haarwrong. Op het gelaat ligt een uitdrukking van goedheid en opgewektheid; zij is geschilderd weinig tijds vóór het portret van St-Petersburg. De bewerking is zeer verzorgd, de verlichting gelijkvormig en warm.

In de verzameling van den hertog van Norfolk bevindt zich een herhaling van hetzelfde portret, waarvan Waagen getuigt, dat het met lichte hand gemaakt en wonderschoon is door warmte en helderheid van toon *(Œuvre.* Nr 899). (1)

Een derde portret van Isabella Brant bevindt zich in het Koninklijk Museum te 's Gravenhage; de handen liggen op elkander over den gordel, de wezenstrekken verschillen weinig of niet van die der vroegere afbeeldingen. Het gewaad is eenvoudig: een zwart zijden kleed, vierkant uitgesneden op de borst; door de spleten van de breede mouwen ziet men een witte zijden stof met goud geborduurd; rond den hals draagt zij een zware gouden keten; een gazen halsdoek verbergt slechts ten halve de borst; in het haar ziet men een gouden juweel met witte parels zooals er ook in de oorringen gevat zijn. Het stuk dagteekent van enkele jaren vroeger, van 1620 ongeveer *(Œuvre.* Nr 897). Een herhaling van dit werk door s'meesters hand bezat kort geleden de heer Edmond Huybrechts van Antwerpen; een kopij bevindt zich in de verzameling van Sir Richard Wallace, nu het Wallace-Museum te Londen.



KEIZERSHOOFD
Teekening (Hertog van Devonshire).

Het onderscheid tusschen al deze portretten is gering en geen ander dan wat voortkomt uit het verschil van jaren en kleederdracht. Anders is het gelegen met het portret, dat zich bevindt in de koninklijke verzameling in Windsor Palace *(Œuvre.* Nr 895). Daar ziet men Isabella Brant nog jong van jaren; het haar is boven het voorhoofd naar achter gestreken, maar het hangt op de slapen neer en bedekt haast geheel de ooren; bloemen zijn in den haarwrong gestoken en een ring van paarlen loopt daar rond. Verder draagt zij een rechtstaanden kraag van fijnen kant, een geel kleed en daarover een zwarten omhang; een enkel paarlensnoer om den hals. De juweelen zoowel als de kleedij verschillen met die der andere portretten; de gelaatstrekken ook zijn anders dan in de conterfeitsels van later jaren; de oogen zijn wel wat naar boven getrokken en de kaaksbeenderen wat uitstekend, maar die trekken zijn niet zoo duidelijk uitgesproken. Het is een lief vrouwtje, omstraald met een zacht volle licht, dat op haar bruin gekroezeld haar valt; het voorhoofd schijnt grooter, de neus langer, de vingeren zoo fijn als Van Dijck ze ooit schilderde.

Isabella Brant moet in den loop der jaren merkelijk en niet in haar voordeel veranderd zijn van uitzicht. Rubens heeft het laatst besproken portret rond 1614 con amore geschilderd; wanneer in meer gevorderden ouderdom hare trekken scherper afgeteekend waren, heeft hij er ook de eigenaardigheid van doen uitkomen. Het is niet aan te nemen, dat het portret van Windsor-Castle Isabella Brant niet zou voorstellen; het komt voort van de familie Lunden verwant met die van Rubens en heeft altijd den naam gedragen dien het nog draagt.

Het Museum van de Uffizi te Florence (Nr 180) bezit een tweede exemplaar van dit por-

(1) WAAGEN : *Treasures of art in Great-Britain.* II, blz. 86.



ISABELLA BRANT
(Ermitage, St.-Petersburg)



8

tret, dat verkeerdelijk den naam draagt van Helena Fourment. In dit stuk houdt zij het paarlensnoer, dat van haren hals op den boezem daalt, tusschen duim en wijsvinger vast, een gebaar zoo natuurlijk dat het nauwelijks kan betwijfeld worden of Rubens had het aangebracht op het oorspronkelijk stuk. Dat Isabella Brant op het exemplaar van Windsor-Castle niets houdt tusschen den opgestoken duim en den wijsvinger is blijkbaar eene leemte in de afbeelding. Eene kopij overeenstemmende met het stuk van Florence bevindt zich in het Museum van Nantes; een tweede herhaling behoort tot de verzameling van Arthur Sanderson te Learmouth Terrace. De National Gallery te Londen bezit er eene studie voor door Rubens geteekend *(Œuvre.* Nr 1499).

Lange jaren van huwelijksgeluk bracht Rubens nu met zijne jonge vrouw door, een enkel gevoelige slag trof hem in de eerste tijden door het overlijden van zijn besten vriend, zijn broeder Filips, die den 28en Augustus 1611 stierf. Hij werd begraven in de kerk der Sint-Michiels-abdij. Petrus-Paulus schilderde het portret van den overledene voor zijn graf en Balthasar Moretus maakte het Latijnsche opschrift. Het portret is ongelukkiglijk verloren gegaan; waarschijnlijk diende het als model voor het conterfeitsel van Philips Rubens, dat in 1615 gegraveerd werd voor zijn boek *Asterii Homiliæ.* Bij het vermelden van den dood van Filips Rubens teekent Jan Brant in de levenschets van zijn schoonbroeder aan, dat Petrus-Paulus nu de eenige overlevende van zeven kinderen bleef.



KEIZERSHOOFD
Teekening (Hertog van Devonshire).

RUBENS' EERSTE STUKKEN TE ANTWERPEN GESCHILDERD. — DE BESPREKING VAN HET H. SACRAMENT. — De eerste bestellingen van belang werden Rubens te Antwerpen gedaan voor altaren zijner stad; voor de vroegste van alle houd ik zijn *Bespreking van het H. Sacrament* in de kerk der Predikheeren, de tegenwoordige St.-Pauluskerk *(Œuvre.* Nr 376). Bellori getuigt ervan, dat zij onder de eerste werken telt, die hij na zijn terugkeer in Antwerpen maakte. Hieromtrent kan geen twijfel bestaan, ofschoon geen gelijktijdige oorkonde ons den juisten datum der vervaardiging aanduidt. De schildertrant is het beste bewijs, dat het stuk ontstaan is vóór al de andere werken van gelijken aard te Antwerpen gemaakt. Al heel vroeg wordt het overigens vermeld. Toen de beheerders der Cappelle van den H. Sueten Naem Jhesus en den H. Sacramente, binnen de kercke van den Predickheeren alhier t'Antwerpen op 24 Juli 1616 een inventaris maakten van de ornamenten en de meubelen toebehoorende aan de kapel teekenden zij aan: Een constich stuck schilderye van de Realityt van den Heyligen Sacramente, geschildert by mynheer Peeter Paulo Rubbens. Ende onder in 't pedistael over wedersyden van den altaer, de figuren van Moyses ende Aron, by den voorschreven mynheer Peeter Paulo Rubbens gemaect. In 1643, drie jaar na Rubens' dood, werd het stuk gegraveerd onder zijnen naam; tot in de laatste helft der vorige eeuw werd het hem door alle gidsen en beschrijvingen der stad toegekend; het werd ook als een zijner werken in 1794 naar Parijs weggevoerd. Toen echter in 1815 de geroofde stukken van ginder naar hier zouden worden teruggebracht vatte een der Belgische commissarissen, de kunstschilder Odevaere, twijfel op

over de echtheid van dien ongemeenen Rubens en kende dan het stuk toe aan Rubens of aan Sallaert (1). In de verdere ambtelijke stukken over de teruggave opgesteld blijft het dien dubbelen naam dragen. Het gevolg ervan was dat in de gidsen, verschenen na 1815, de naam van Rubens verdween en Sallaert werd aangeduid als de maker van het stuk. En dit is aldus gebleven tot op onze dagen. Waar is het dat op rekening van dien zelfden Sallaert, een van Rubens' leerlingen ook de luiken der *Kruisrechting* werden gebracht; deze zoowel als de schilderij van het H. Sacrament waren voor de kenners te donker geschilderd om van des meesters hand te zijn.

Het stuk heeft inderdaad weinig waarde, wanneer men het vergelijkt bij diegene, welke al spoedig gaan volgen. De herinnering aan Rafaëls *Disputa* is duidelijk, alhoewel er niets anders is uit overgenomen dan de schikking der personages in het algemeen. Als bij den Italiaanschen meester staat een remonstrancie op een altaar in den achtergrond te midden van het stuk; gezeten en rechtstaande zijn godsgeleerden en kerkvaders aan beide zijden geschaard, twistende over de onoplosbare geheimenis. In de hoogte ziet men den H. Geest en God den Vader zweven met een drietal engeltjes, open boeken dragende, aan elke zijde. De schaar der heiligen, die men bij Raphaël ziet in den hooge, ontbreekt; de groep der doctoren is dichter bijeen gesloten en aldus vervalt wat aan het werk van den Italiaanschen meester een zoo hoog en indrukwekkend karakter geeft: het samenloopen der twee lange reien, de eene van hemelingen de andere van godsgeleerden, naar het H. Sacrament, dat in de hoogte en de verte praalt als middenpunt van heel het stuk. De disputanten toonen niet de ingetogenheid, het besef hunner verheven taak van Rafaëls personages: het zijn redeneerende scolastieken, die een moeilijk vraagpunt uitpluizen. De samenstelling bezit daarbij weinig eenheid. Op den voorgrond ziet men een half dozijn kolossale figuren en, nevens twee bisschoppen in groot kerkelijk gewaad, treft men geheel onverklaarbaar een H. Hieronymus aan, naakt tot aan de lenden. In den achtergrond ontwaart men een rei godsgeleerden, verbazend klein van afmeting en geheel buiten verhouding met de reusachtige figuren op den voorgrond. De uitvoering is al even weinig bevredigend: de bewerking is met haast angstige nauwlettendheid verzorgd, de kleur droog en hard. Het verschiet wordt gevormd door bruingroene kolommen en een vinnig blauwen hemel met sterk afstekende lichte wolkjes. De vleezen zijn bleek, de schaduwen bruin, de gewaden, ook de weidsche mantel van den bisschop links en van den kardinaal rechts, hebben niet de kleurenpracht, waaraan Rubens ons gewend heeft. Het werk doet zich dus vreemd voor. Geen twijfel echter of het is van Rubens. Behalve de oorkonden, die het stellig bewijzen, vinden wij het nog bevestigd in meer dan een onderdeel. In de weidsche figuren der twee voorste prelaten herkennen wij den schilder van den H. Gregorius uit het altaarbeeld voor de Chiesa Nuova en van den H. Eligius in een der luiken der *Kruisrechting*. De houding van den H. Hieronymus herinnert op de treffendste wijze het figuur van denzelfden heilige, dat het Museum van Dresden bezit en hoogst waarschijnlijk in Italië geschilderd is.

Wat er zonderling ligt in het uitzicht van het stuk is slechts op ééne wijze te verklaren: Rubens liet een deel ervan door een helper schilderen. De grootsche, indrukwekkende, echt Rubeniaansche figuren van den voorgrond maakte hij zelf; al de figuren van het tweede plan, de ongeëvenredigde kleine godsgeleerden daarboven, de harde blauwe hemel, de bloedelooze, verkleurde engeltjes werden door een leerling geschilderd. Meer dan in zoovele latere werken, waarin hij zich op dezelfde wijze liet helpen, treft ons hier deze tusschenkomst eener vreemde

(1) PIOT: *Tableaux enlevés en 1794*. Blz. 25.

hand en ook dit laat zich verklaren. Rubens had nog geen leerling gevormd, wiens penseeling zich met de zijne versmolt; zelf had hij nog niet de gewoonte verkregen zijne teekening zoo te maken, zijne schetsen zoo aan te leggen en het werk van zijn scholier zoo te hertoetsen dat arbeid van meester en leerling tot een geheel samengroeide en de scheidslijn tusschen beider aandeel gemakkelijk uit te wisschen viel. Wij hebben hier het eerste en verreweg het minst geslaagde voortbrengsel dier samenwerking voor ons.

De figuren van Mozes en Aaron onder in het pedestaal geschilderd zijn verdwenen; in 1656, zooals een opschrift boven de schilderij getuigt, werd het tegenwoordige marmeren altaar opgericht en geen twijfel of bij die gelegenheid werden de twee bijbelsche personages weg genomen.

Opmerkenswaardig is het dat tusschen Rubens en de kloosterorde, die hem zijn eerste werk bestelde een wederzijdsche en duurzame genegenheid bleef voortbestaan. Acht jaar later toch schilderde hij een tweede stuk voor hare kerk; korts nadien leverde hij het stuk voor het groote altaar. Met één der kloosterlingen, pater Ophovius, den lateren bisschop van 's Hertogenbosch, verkeerde hij op vriendschappelijken voet en de overlevering wil dat hij hem tot biechtvader koos. Voor het derde der altaren in de Preekheerenkerk schilderde Rubens, wel is waar, geen schilderij, maar met Jan Breughel, Hendrik van Balen, Cooymans en andere liefhebbers kocht hij ten prijze van 1800 gulden een zeer belangrijk werk van Michelangelo da Caravaggio, verbeeldende O.-L.-V. die den Rozenkrans aan den H. Dominicus overhandigt en gezamenlijk schonken zij dit stuk aan het altaar van den H. Rozenkrans. Het bleef daar tot in 1786 toen het keizer Jozef II werd aangeboden door de kloosterlingen, naar Weenen overgebracht en vervangen door een kopij van de Quertemont, die zich nog op dezelve plaats bevindt. (1)

De Aanbidding der Koningen van 1609. — Terzelfdertijd als Rubens deze eerste bestelling van een Antwerpsch kerkbestuur ontving droeg het magistraat hem het vervaardigen eener schilderij op, de eerste en de laatste, die hij voor de regeering zijner stad maakte. Toen er in 1608 spraak was de onderhandelingen over het Bestand in Antwerpen voort te zetten waren burgemeesters en schepenen er op bedacht een der zalen van het stadhuis op waardige wijze in te richten tot het ontvangen der afgevaardigden van de Mogendheden. Zij kozen daartoe eene ruime plaats gelegen op de eerste verdieping ter rechterhand, toen de Statenkamer genoemd, nu als Trouwzaal gebruikt. Er werd een schoorsteen gemaakt, die nog bestaat en een meesterstuk in zijn aard is, hebbende als pijlerbeelden den Romeinschen krijgsman en de Romeinsche vrouw, die men in vroeger bouwwerken dikwerf als caryathiden gebezigd ziet, maar die hier een breedheid van vormen en een gespierdheid van leden bezitten, die aanduiden dat een meer mannelijke kunst reeds aanhangers had geworven, het jaar nadat Rubens, die haar voorgoed zou doen zegepralen, hier aangekomen was. Op den schoorsteen werd een stuk van Abraham Janssens geplaatst, Scaldis en de Maagd van Antwerpen verbeeldende, dat tegenwoordig in het Antwerpsch Museum hangt en duidelijker nog met Rubens' trant overeenkomt. Van Jan Breughel kocht men een bronzen Christusbeeld, door Jan van Bolonje gebeeldhouwd; van Antonius de Succa, hing men tegen den langen wand der zaal, langshenen de zoldering boven het gouden leer, vier en dertig conterfeitsels der hertogen van Brabant. Aan Rubens werd opgedragen een groot stuk te schilderen om den muur rechtover den schoorsteen te versieren. Nicolaas Rockox was toen buitenburgemeester; deze, Rubens' toekomende vriend en trouwe

(1) Alph. Goovaerts: *Notice historique sur un tableau de Michel Angelo da Caravaggio. Journal des Beaux-Arts 1873.* P. 111.

beschermer, kende hem toen waarschijnlijk reeds en hij zal hem al dadelijk een bewijs zijner gunst willen verleend hebben. Overigens Jan Brant, de schoonvader van den schilder, en Filips zijn broeder behoorden tot de hoogste ambtenaren van de stad en ook om hunnentwille zal het magistraat zich genegen getoond hebben voor den pas aangekomen kunstenaar.

Wonder genoeg tot onderwerp voor een doek bestemd om een lokaal te versieren, waar nooit anders dan wereldsche tafereelen werden opgehangen, koos Rubens de *Aanbidding der*



AANBIDDING DER KONINGEN (Museum, Madrid).

Drie Koningen, een onderwerp dat hij nog zoo dikwijls zou behandelen *(Œuvre.* Nr 157). Hij vond hierin stof tot een tafereel van vorstelijke pracht en groote afwisseling. De koningen uit verschillende Oostersche streken, hun gevolg en hun dienaars, hunne rij- en lastdieren, de tegenoverstelling van hunnen praal met de nederige omgeving van het kind, dat zij komen huldigen : dit alles trok hem sterk aan en leverde hem stof voor meer dan één meesterstuk.

Het oudste in de rei is dat wat hij maakte voor de Statenkamer. Het moest reeds in 1609 voltooid zijn, daar de stadsrekeningen van dit jaar de betaling vermelden van een som van 78 ponden artois aan David Remeeus « ter saken van het schilderen ende vergulden van twee groote lijsten van twee schilderijen in de Staten Camer gemaect, d'een van de Drij Coninghen ende dander van Schaldis. » De betaling aan den schilder had echter eerst het volgende jaar plaats; den 29en April 1610 ontvingen de Tresoriers last aan Rubens duizend gulden te tellen op rekening en den 4en Augustus daaropvolgende werd hun opgedragen nog 800 gulden te betalen om het overige van den overeengekomen prijs te voldoen. Zestien dagen later werd door de stad aan Abraham Lissau 82 gulden en 18 1/2 stuiver betaald « ter saecken van eene

silvere schaele, wegende 26 oncen 15 engelschen, tot drije guldens II stuyvers d'once, bij hem de stadt gelevert, daarmede Mijne Heeren hebben vereert ende beschoncken Peeter Rubbens, schildere, ter saecken van diensten bij hem de stadt gedaen. (1) Het valt nauwelijks te betwijfelen of de diensten, die hier beloond werden, zijn het maken der schilderij van de *Drie Koningen*. De heeren toonden zich inderdaad vriendelijk voor den nieuw teruggekeerde. Jammer maar dat zij minder aan het werk bleken te hechten dan aan den vervaardiger.

Drie jaren nadat het hun eigendom was geworden, den 28en Augustus 1612, werd de stad vereerd met het bezoek van don Rodrigo Calderon, graaf van Oliva, buitengewoon gezant van den koning van Spanje bij de aartshertogen. Don Rodrigo was te Antwerpen geboren en, te Brussel vertoevende, wilde hij zijn moederstad wederzien. De magistraten ontvingen hem met groote eerbewijzen en gebruik makende van de gelegenheid om een dier voorrechten te verkrijgen, waardoor de sterk vervallen stad eenigszins zou kunnen gebaat worden, zochten zij hem gunstig te stemmen. Zij boden hem daarom de schilderij van Rubens aan het beste en zeldzaamste geschenk, zooals zij bij de overhandiging getuigden, dat zij bezaten De graaf was zeer ingenomen met de kostelijke gift en nam ze mee naar Spanje. Toen hij in den val van zijn vriend en beschermer, den hertog van Lerma, werd medegesleept deed de nieuwe gunsteling Olivarez hem in 1621 beschuldigen van moord en ter dood veroordeelen. Filips IV kocht de schilderij, die zich nu in het Museum te Madrid bevindt. Toen Rubens ze weerzag in Spanje in 1628 hertoetste hij ze en voegde er aan een der zijkanten een nog al aanzienlijk stuk bij. In dien toestand kennen wij ze.

Onze Lieve Vrouw, een slank sierlijk vrouwenfiguur, staat recht aan de uiterste linkerzijde van het stuk. Het kindeken Jesus zit vóór haar op eene kruik bedekt met stroo, twee kussens, linnen en een deken. Een der koningen, die een purperen gewaad draagt, over hetwelk een onmetelijke scharlaken mantel met gouden bloemen geworpen is, knielt voor het goddelijk kind en biedt hem een bokaal vol met goudstukken aan, waarin de kleine Jesus gretig de hand steekt. Een page houdt met de eene hand den sleep van den koninklijken mantel en in de andere een toorts; zijn gewaad van witten en blauwen satijn evenaart in kleurenglans de draperij van zijn meester. Een geharnaste ridder buigt zich over het pas geboren wicht om beter het schouwspel te kunnen nagaan. De Morenkoning staat wat achteraan : hij draagt een witten tulband met witte pluim, een kleed bezaaid met edelsteenen en een mantel van schitterend blauw. In de hand houdt hij de keten van een wierookvat, dat gedragen wordt door een kleinen neger. Meer rechts en te midden van het tafereel staat de derde koning, een oud man met kalen schedel en grijzen baard, gehuld in een rooden mantel. Aan een page nevens hem is een gouden koffertje toevertrouwd. De rechterzijde wordt ingenomen door het gevolg der koningen, twee knechten met naakt bovenlijf, de eene een zak, de andere een koffer torschende. Verder drie paarden, drie kemels en een muilezel met zes mannen, die deze dieren berijden of bewaken. Onder hen zijn er twee dienaars met ontbloote borst en bruine vleezen, twee personages met hooggekleurd gewaad, de eene een page met blauw bovenkleed en roode hozen, de andere een ruiter, waarin men gemakkelijk Rubens erkent. In de lucht zweven twee engeltjes. Het tooneel grijpt plaats des nachts en wordt verlicht door een half dozijn toortsen. In den donkeren hemel glinsteren de sterren.

De schilderij is herzien en vergroot, zegden wij. Pacheco, geschiedschrijver der Spaansche kunst en tijdgenoot van Rubens, bevestigt dat deze tijdens zijn tweede verblijf in Spanje zijn

(1) F. Jos. Van den Branden : Op. cit., blz. 490.

werk hertoetste en Cruzada Villaamil verzekert hetzelfde en voegt erbij dat hij het aanzienlijk vergrootte. (1) Waarin die hertoetsingen bestonden is moeilijk om zeggen, waarschijnlijk verfrischte hij de mat geworden kleuren. Het bijgevoegde deel is gemakkelijk te onderscheiden. Een reepel van ruim een meter breed is met zichtbaren naad bij het oorspronkelijk doek gevoegd; de schildering aan dien kant is zachter, fluweelachtiger van toon en stemt weinig overeen met het andere gedeelte. De bijgevoegde personages zijn de ruiter, wien Rubens zijn eigen trekken leende, de page, die hem vergezelt en de twee dienaars.

Wanneer wij het stuk nemen zooals het daar is, vinden wij er eene uitstalling in van alles wat glans geven kan aan eene schildering: koningen die indruk wekken door hun edel voorkomen en hun rijke kleedij, slaven en dienaars bewonderenswaardig om hun forschen lichaamsbouw, kinderen bevallig van uitzicht, het oog streelend door hun glanzenden dos, paarden die decoratief werken in elk tooneel, kemels die de aandacht trekken door hun vreemde vormen. Rubens verhoogde dit alles door den rijkdom der kleur: zoo hoog mogelijk dreef hij de tonen van zijn draperijen op, rood en purper, blauw en wit, goud en edelgesteenten op de kleeren, goud in de handen, scherpe schittering van satijn, molliger geglim van fluweel, het warme doorschijnende bruin van de naakte ruggen : veel was niet genoeg. Hij voegde er nog den lichtgloed van de fakkels en vuurpotten, afwisselend met het zonnelicht, bij; want het tooneel, alhoewel in den nacht spelende, ziet er niet nachtelijk uit. Op den voorgrond spelen en lichten om strijd de blanke glansen van kleed en huid, terwijl in den achtergrond draperijen en vleezen den rossen gloed der toortsen weerkaatsen. Het is een overvloed van kleurenrijkdom, kwistig uitgestrooid, als van een heelen schat fonkelende parelen en versch geslagen munten, die men bruischend over het doek zou heen gieten; een harmonie, gevormd uit de hoogste en schelste tonen.

De weelde en de glans van zijn stuk grenst zelfs aan het overdadige. De stoet der koningen vormt een ontzaglijke groep vast ineengepakt, schuins over het doek opwaarts gaande, van links naar rechts, met den knielenden koning aan het lage, de kemels en den Rubensruiter aan het andere uiteinde. Er zijn daar alles te zamen vier en twintig figuren zonder de twee engelen te rekenen en zeven lastdieren. Het is zonder andere ordening dan de eentonig rijzende lijn, zonder andere rechtvaardiging dan de wensch om veel rijks en bonts bijeen te brengen. Wanneer men deze samenstelling vergelijkt met die van Rubens' andere *Aanbiddingen der Koningen* zal men al dadelijk getroffen worden door de gelukkigere ineenzetting, door de grootere eenheid later gebracht in de groep, die niet meer opeengedrongen daar zal staan, maar in gemakkelijke beweging en sierlijke ordening over het tafereel zal verspreid zijn. Wijzer ook worden de personages geschikt naar de belangrijkheid van hun rol. Terwijl, zooals het past, in 's meesters jongere werken de koningen de eerste plaats zullen innemen en de hoofdrollen op telkens verschillende, maar immer passende wijze onder elkander zullen verdeelen, wordt in de eerste *Aanbidding,* de voornaamste plaats ingenomen door de twee reusachtige lastdragers, die hun naakte bovenlijven in al hun spierenkracht op het voorplan uitstallen, eene in het oog springende herinnering aan de naakte, forsche en kunstig geplooide lichamen van Michel Angelo. Deze minder gelukkige schikking en de uitstalling van machtige ledenbouwen zijn niet de eenige trekken, die ons zijn Italiaanschen tijd herinneren. Een zekere hardheid van koloriet, de zware schaduwen en de donkere achtergrond, die wij weervinden in de *Transfiguratie* en in de *Kruisrechting,* getuigen ervan dat dit stuk tot zijn eersten tijd behoort. Ook onder de perso-

(1) PACHECO: *Arte de la Pintura.* Madrid, 1866. I, blz. 132. — CRUZADA VILLAAMIL: *Rubens diplomatico Español.* Blz. 144.

nages vinden wij er reeds geziene weer : in den koning die voor Maria knielt herkennen wij den kroezelkop van het forsche Pilatusfiguur, dat Rubens hier gehuld heeft in den weidschen mantel van den H. Gregorius der Chiesa Nuova; de tweede blanke koning met den kalen schedel en den grooten baard is verwant met dezen laatsten heilige; in een der dienaren met naakt bovenlijf, die zich omhoog rekt om een last aan te nemen, herkennen wij een der mannen uit den *Doop van Christus*, gevolgd naar Michel Angelo; in den naakten slaaf, die bukt onder den last van een koffer, vinden wij den reus met naakten schedel weer, die heft aan het kruis in de *Kruisrechting* voor Santa-Croce in Gerusalemme geschilderd. Rubens heeft van die motieven en van die modellen, die hij gaarne tepas brengt in werken van eenzelfde tijdperk. Zoo zullen wij denzelfden naakten reus weldra terugvinden in de *Kruisrechting*, voor de St-Walburgiskerk geschilderd en zal het afdak, waaronder de H. Familie hier staat, een tweede maal benuttigd worden in de luik van *de Afdoening*, waarin Maria's bezoek bij Elisabeth staat afgebeeld.

De Kruisrechting. — De tweede kerk van Antwerpen, voor welke Rubens een altaarstuk schilderde, was de Sint-Walburgiskerk. Gelegen binnen de muren der oude Burcht rees zij op ter plaatse, waar eens de oudste tempel van Antwerpen gestaan had en droeg zij eerst den naam van Burchtkerk. De legende der heiligen verhaalt, dat de Angelsaksiche maagd Walburgis uit Engeland gevlucht jaren lang in de krocht der Burchtkerk leefde, waar zij in 776 stierf. Eene eeuw later werd zij heilig verklaard en reeds vóór 1182 verving zij als patrones der kerk de heilige Petrus en Paulus. Oorspronkelijk was het gebouw van geringen omvang; in den loop der eeuwen onderging het verschillende vergrootingen, die het tot een der aanzienlijkste tempels der stad maakten. Rond 1400 werd de toren gebouwd, in 1479 werd zij tot parochiekerk verheven, in 1501 werd haar noorderbeuk, in 1506 haar zuiderbeuk, eerst in 1573 het hooge koor gebouwd. Gezien de woelige tijden, die daarop volgden, is het licht verklaarbaar, dat dit koor tot in het begin der volgende eeuw zonder altaar bleef.

Er leefde toen te Antwerpen een man, die, ofschoon zelf geen kunstenaar zijnde, ongemeen veel van kunst hield. Zijn naam was Cornelis van der Geest; hij was een rijk koopman en deken van het hoofdambacht der Meersche of der Meerseniers. Hij woonde in de nabijheid der Burchtkerk, in de Mattenstraat, nevens het Reuzenhuis. In dit huis kwamen de aartshertogen Albertus en Isabella den 23en Augustus 1615 een tornooi zien, dat op de Schelde plaats had en terzelfder tijd gingen zij de kunstkamer van van der Geest bewonderen. Een Madonna met twee kriekskens in de hand door Quinten Massijs geschilderd bevond zich in deze verzameling. De aartshertog was zoodanig ingenomen met dit stuk dat hij alle middelen gebruikte om het te verkrijgen, maar het gelukte hem niet. Niet alleen begunstigde van der Geest zijn eigen parochiekerk, ook voor andere kerken zorgde hij. In 1617 en 1619 betaalde de broederschap « van den H. Sueten naem Jhesus en den H. Sacramente in de Predikheerenkerk » hem 200 gulden ter bekostiging van den albasten en marmeren tuin rond hare kapel. Voor Quinten Massijs schijnt hij een bijzondere vereering gehad te hebben, hetgeen stellig zijn smaak alle eer aandoet. Toen in 1617 de grafsteenen van het klein kerkhof van Ons-Lievrouwen werden verwijderd liet de stadsbouwmeester den zerk van den grooten ouden kunstenaar naar van der Geest's huis overvoeren. Deze bewaarde hem lange jaren in zijn kunstkamer en toen hij den 17en December 1629 dacht, dat de honderdste verjaardag van het overlijden van Quinten Massijs aangebroken was verzocht en verkreeg hij van het Magistraat den grafsteen te laten

vastankeren aan den voet van den grooten toren boven het graf van den kunstenaar. (1) Van der Geest is zoo wat de eenige, die in vroeger tijden er op bedacht is geweest het aandenken eens kunstenaars door een gedenkteeken te vereeuwigen. Hij stierf den 10en Maart 1638 en werd in het hooge koor van St. Walburgiskerk begraven. Van Dijck schilderde zijn portret, een



Cliché : Braun, Clément & Cᵒ.

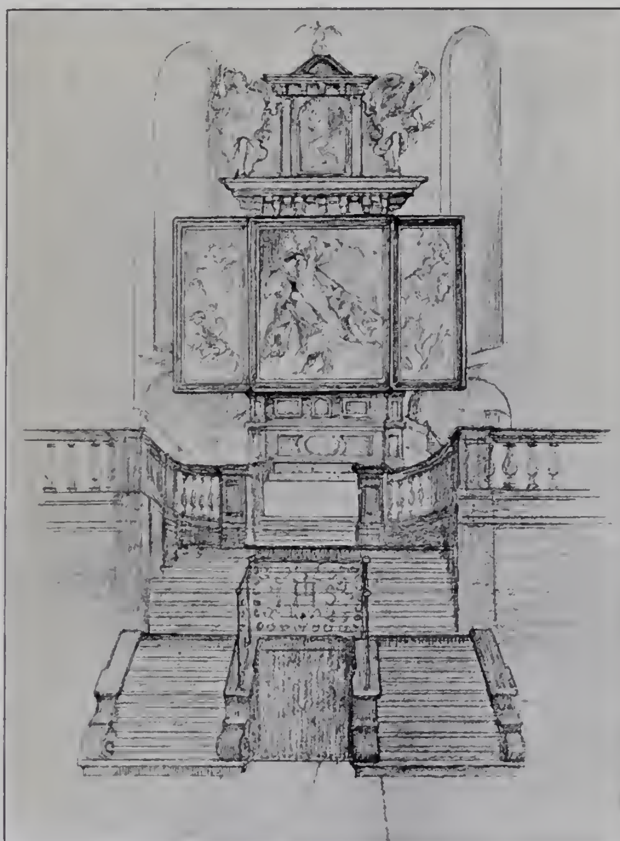
DE KRUISRECHTING — Teekening (Louvre, Parijs).

meesterstuk, dat zich in de National Gallery van Londen bevindt en door Paulus Pontius gegraveerd werd met den titel *Cornelius van der Geest Artis pictoriæ Amator* (liefhebber der schilderkunst). Zijn hoofd is bijzonder scherpzinnig van uitzicht, de haren verdunnen op den schedel, de oogen zien strak en doordringend ter zijde met den vorschenden en wantrouwenden blik van den man van zaken. De glans, die uit zijn mat bleek gelaat in van Dijck's schildering straalt, is wel het hoogste en prachtigste lichteffekt, dat de groote kunstenaar op een zijner conterfeitsels legde.

Cornelis van der Geest was en bleef een zeer bijzondere vriend van Rubens. Toen hij den 1en Juni 1630 de verklaring van den meester betreffende dezes leerling Willem Panneels

(1) F. JOS. VAN DEN BRANDEN : Op. cit. Blz. 653.

bevestigde, werd hij in het notarieel stuk, bij die gelegenheid opgesteld, betiteld als een zeer voornaam man dezer stad, een zeer eerlijk koopman, een groot liefhebber van oudheden, die in de grootste vertrouwelijkheid met Rubens omging en nog dagelijks omgaat. Rubens droeg hem de gravuur op, welke Jan Witdoeck in 1638 sneed naar het drieluik der *Kruisrechting* of liever naar de schets van dit werk. Hij deed het in bewoordingen, waaruit de warmste vereering en verkleefdheid straalt voor den vriend, dien de dood hem pas kwam te ontrukken. Aan den heer Cornelis van der Geest, zoo luidt die opdracht, aan den besten der mannen en aan den oudsten zijner vrienden, aan hem in wien hij van zijne jeugd af een beschermer vond en die zijn leven door een bewonderaar der schilderkunst was, wordt dit aandenken van eeuwige vriendschap opgedragen, dat hij hem voornemens was bij zijn leven aan te bieden en dat gemaakt is naar de schilderij van St. Walburgiskerk, waarvan hij de eerste het denkbeeld opvatte en de voornaamste bevorderaar was.



Het hooge altaar in de St-Walburgiskerk met Rubens' Kruisrechting. — Geteekend door P. Verhaert naar eene oude schilderij.

Rubens' lof wordt gerechtvaardigd en het groote aandeel aan van der Geest toegekend in het ontstaan der *Kruisrechting* wordt bevestigd door de rekeningen der St.-Walburgiskerk, welke wij niet meer bezitten, maar die in de verleden eeuw werden overgeschreven. Daarin lezen wij, dat den 17en Mei 1610 pastoor en kerkmeesters omgingen met de schaal in de parochie tot het opmaken en schilderen van het hooge altaar. Eenige dagen daarna werden de gasten van den admiraal ter hulp geroepen om het zeil te spannen, dat de kapitein geleend had om in het hooge koor te hangen, terwijl Rubens de altaartafel schilderde : een bewijs dat de meester het stuk geheel of gedeeltelijk maakte op de plaats zelve, waar het voor bestemd was. Ook van andere altaartafelen, bijvoorbeeld van *O.-L.-V. Hemelvaart* in de hoofdkerk van Antwerpen, weten wij dat hij ze op het altaar zelf voltooide. In de eerste helft van Juni kwamen de kerkmeesters met den pastoor en Cornelis van der Geest bijeen in de gelagkamer der uitspanning *het Klein Zeeland*, sloten daar met den schilder de overeenkomst betreffende zijn werk en bezegelden het kontrakt met een verteer, dat 9 gulden en 10 stuivers bedroeg. Reeds den 17en derzelfde maand ontving Rubens 1000 gulden op afkorting der 2600, voor welke hij „het schilderen van den hoogen Autaer" had aangenomen ; den 12en Augustus 1611 ontvangt hij er weer 500 ; van den eersten October 1611 tot den eersten October 1613 werden hem twee maal 250 en eens 600 gulden ter geheele

afdoening geteld. In October 1627 betaalt de kerk aan Jan Baptist Bruno 24 gulden om de schilderij van het hoog altaar te kuischen en schoon te maken vóór dat Rubens ze hertoetste gelijk hij beloofd had en ook deed.

De plaats, waar *de Kruisrechting* gedurende bijna twee eeuwen prijkte, was buitengewoon hoog ; een dubbele trap van zestien en een enkele van drie treden leidden uit het koor naar den voet van het altaar. Onder het gewelf, waarop het zich verhief, liep de straat, die van het Steen naar de Vierschaar leidde. Tusschen de twee vleugels van den trap lag de ingang tot de krocht. Rubens moest zijn werk dus berekenen om van verre en in de hoogte gezien te worden. Tot onderwerp koos hij *de Kruisrechting (Œuvre.* N^rs^ 275-285). Hij begon met eene schets te teekenen van de gezamenlijke samenstelling, waaraan Christus op het kruis in de hoogte wordt geheven, terwijl zijn moeder en Joannes het schouwspel aanzien en de Romeinsche soldaten aan de andere zijde staan *(Œuvre.* N^r^ 1435). In dit eerste ontwerp, dat aan den Louvre toehoort, doorsnijdt het kruis van links naar rechts het paneel, slechts zes man werken er aan. Een geschilderde schets volgde daarop. Deze is tegenwoordig in het bezit van den heer Holford, Dorchester House, te Londen en werd gegraveerd door Witdoeck in 1638 ; zij geeft heel het tooneel in één stuk te zien en verschilt slechts in kleine bijzonderheden met het groote werk. In eene tweede schets, die in 1901 tegen zeer hoogen prijs bij Christie te Londen werd verkocht, staan de drie paneelen van elkander gescheiden in ééne lijst. Zoo stelde Rubens zijn onderwerp voor in het groote altaarstuk. Hij zag zich verplicht de stof in drie deelen te verdeelen en de geringe breedte der luiken dwong hem de groepen der zijvleugels erg in te krimpen en hun samenhang met het middendeel, de eigenlijke Kruisrechting, te verbreken. Op den achterkant der luiken schilderde hij de patronen der kerk : Sint Elooi met Sinte Walburgis links, Sinte Catharina en Sint Amandus rechts. Onder het drieluik plaatste hij drie kandelaarstukken of predella's : *de Vervoering van het lijk der H. Catharina door de engelen, het Mirakel der H. Walburgis* en een *Christus aan het kruis.* Boven het groote stuk en gescheiden door een rei consolen, verhief zich een geschilderde nis, waarin God de Vader was afgebeeld; nevens de nis aan weerszijde een engel, met wapperende draperij, wiens omtrekken uitgesneden waren ; boven de nis een bekroning, op wier spits een pelikaan in verguld hout was gezeten. De predella's, de God de vader en de engelen waren evenals het drieluik door Rubens geschilderd.

De God de Vader was geen louter motief van versiering ; tot hem verhief de Christus aan het kruis smeekend de oogen en hij vervulde dus een werkelijke rol in het drama. Het altaar bestaat niet meer en ook Rubens' schildering is niet in haar geheel bewaard gebleven. Het eenige spoor, dat de oorspronkelijke samenstelling heeft nagelaten, is een gezicht van St.-Walburgiskerk met de hooge koor en het hooge altaar, zooals zij waren van 1610 tot 1733, afgebeeld op een schilderij hangende in een dienstkamer der Sint-Pauluskerk. In dit laatste jaar voelde het kerkbestuur behoefte een nieuw altaar te laten maken en schrikte er niet voor terug de schepping van Rubens te verminken. Het verzocht en verkreeg toelating de drie stukjes onder het middenstuk te verkoopen; maar niet alleen deze, ook de drie figuren boven de *Kruisrechting* werden te gelde gemaakt en in 1737 verkocht op de Beurs. Willem Kerrickx een schilder-beeldhouwer van dien tijd, die het nieuwe altaar bouwde, had er een boogvormige bekroning aan gegeven en bedekte den grond van dit fronton met zijne schildering. De predella's kwamen in het bezit van bijzonderen en wij vinden ze achtervolgens in verscheiden veilingen weer ; *de Vervoering van het lijk der H. Catharina* werd in 1898 nog verkocht met de verzameling Foucart te Valencijn ; *het Mirakel der H. Walburgis* treffen wij voor de laatste maal in de veiling Schamp d'Aveschoot (Gent, 1840) aan ; de *God de Vader* uit de bekroning van het drieluik werd in

1881 in de veiling van baron de Vinck van Westwezel door graaf A. du Chastel gekocht; de twee engelen en de *Christus* uit de predella's zijn spoorloos verdwenen. De Sint-Walburgiskerk werd in 1797 door de Fransche regeering veranderd in stapelplaats voor de douanen en werd in 1817 verkocht om afgebroken te worden.

In 1794 werd het drieluik door de Commissarissen der Fransche Rupubliek naar Parijs ontvoerd; in 1815 werd het teruggegeven aan den koning der Nederlanden, die het liet plaatsen in de O.-L.-V. kerk, waar het zich nog bevindt in den kruisbeuk ter linkerzijde. Vooraleer het daar op te hangen werd het stuk gereinigd door den kunstschilder van Regemorter, maar reeds in 1847 deed zich de behoefte gevoelen tot een grondiger herstelling over te gaan; hiermede werd de heer Etienne Le Roy belast, die haar in 1854 ten einde bracht. Sedert dien prijkt het werk weer, zoo niet in zijn oorspronkelijken luister, dan toch in een staat, die niet meer laat vermoeden, dat het ooit zoo erg werd gehavend als de Commissie ingesteld om onderzoek naar zijn toestand te doen het in 1849 verzekerde.

Door de verbrokkeling, die Rubens deed ondergaan aan zijn oorspronkelijke samenstelling, is het middelstuk nagenoeg volkomen afgezonderd en vormt een op zich zelf staande geheel, zooals het trouwens ook het voornaamste deel van het afgebeelde tooneel is. Een groep van negen mannen spant zich in om het kruis, waarop Christus genageld is, op te richten; het werk is ten halve gedaan, het zware gevaarte doorsnijdt schuins het paneel van den benedenhoek rechts tot den bovenhoek links. Op den voorgrond aan den voet van het kruis ziet men den kroezelkop met den Pilatus-type neergehurkt, hij is de geweldigste van allen in vorm en daad; het rechterbeen is geheel saamgewrongen, zoodat de voet met de omgekrulde teenen alleen den grond drukt; het linkerbeen is ten halve geplooid, zoodat de voet plat op de aarde staat; hij steunt zich met de rechterhand tegen het kruis en heft den machtigen linkerarm tot halverhoogte van het hout om het naar zich te halen. Hoogerop treffen wij den reus met het naakte lijf en den kalenkop uit de *Aanbidding der Koningen* aan; rechtstaande, zich verheffende op de teenen van den eenen voet, den anderen op een uitsprong der rots zettende, stuwt hij het kruis omhoog met borst en handen. Aan de rechterzij trekt een beulenknecht hardnekkig aan een koord geslagen om de doorsnede van het marteltuig. Behalve deze drie voornaamste werkers vindt men beneden een oud man gebukt tegen den grond, die de armen om het hout slaat en een soldaat in harnas en maliënkolder, die zich met den rug tegen den boom van het kruis heeft gezet en het zoo recht duwt; hoogerop een bejaard man met tulband en een geharnast ridder, in wien wij Rubens herkennen, die met het eene been op den uitsprong der rots knielt; geheel in de hoogte een man met naakt bovenlijf en opgeheven armen, dien wij reeds zagen in de eerste *Kruisrechting* en tegenover hem een beul, wiens hoofd met een muts gedekt is en die de hand aan een der kruisarmen geslagen heeft. Al die mannen werken wat zij kunnen, duwen, heffen, stooten, vereenigen al hun krachten tot een zelfde doel, het machtige gevaarte met den zwaren Christus beladen in de hoogte te heffen. De Heiland rijst in hun midden op, zijne zachte gelatenheid steekt af tegen hunne ruwheid, zooals zijn rustig uitgestrekt lichaam zich verheft boven hunne geplooide verwrongen ledematen. Zijn blik stijgt boven de aarde met een stille, peilloos diepe uitdrukking van weemoed en stomme klacht; zijne armen in de hoogte geheven maken een gebaar alsof hij zijn Vader ter hulp riep, terwijl op zijn gelaat berusting te lezen staat in zijn onafwendbare lot. Heel het tooneel ontrolt zich tegen een rotswand bekroond met groenende takken, die ter rechterhand krinkelend uitsteken en zich afteekenen tegen den blauwen met lichte wolken doorstreepten hemel.

De kleur is weinig : een blauwe en gele draperij op de mannen, werkende aan de voet

van het kruis; een rood kleed op den man met den witten tulband, een weerkaatsing van den dag op het harnas van het Rubensfiguur; wat groen loof op de rots; wat blauw in de lucht; links een groote hond met lang bruin en wit krulhaar. Het groote effekt wordt voortgebracht door het licht en zijn spel met de schaduwen. Forsch slaat het op de schouders en armen van den man met den kroezelkop beneden en doet er een warmen bruinen gloed over schuiven; grauwer kleurt het den beul, die trekt aan de koord; bruiner, bronsachtig laat het den reus met den kalen kop; in volle tonen hult het de schimachtige gestalte van den schrager links. Op Christus' lijf werpt het een klaren bleeken toon met kastanjeachtige schaduwe. Maar heel het tafereel is doortrokken van een zachten gloed, die alles doordringt, die de rechterzijde warm verlicht, aan den linkerkant ten halve uitdooft, maar overal doorschijnend blijft.



De profeet Ezechiel
Teekening naar Michel-Angelo (Louvre, Parijs).

De plaats waar het drieluik zou prijken, hoog boven den vloer der kerk verheven, was de gunstigste, die er te Antwerpen en daar buiten voor Rubens' machtige schepping te vinden was. Hij had zijn taak aangevat met geestdrift, met bezieling; hij voelde zich gelukkig te mogen veropenbaren wie hij was en wat hij kon en hij schiep dan ook een werk, dat het eerste en een der hoogste in de rei zijner meesterstukken staat. Tot nu toe kon men het scheppen van reuzengestalten aanzien als een fantazie, waarin hij genoegen vond, maar die hem dikwijls menschen deed voortbrengen te machtig gebouwd voor de taak die hij hun opdroeg. Hier zijn de forsche spieren berekend voor een vervaarlijk zwaren arbeid, hij schiep de handeling en meteen de aan haar geëvenredigde uitvoerders. In heel de gewijde geschiedenis is er geen onderwerp te vinden, dat zulke ontvouwing van lichamelijke inspanning eischt, in heel de wereldkunst zijn er geene figuren te vinden, die werken als deze; de grootste weergever en verheerlijker der menschenkracht heeft hier zijn toppunt bereikt. Hij heeft niet enkel een oogenblik van historisch belang afgebeeld: in onvergetelijken en onvergankelijken vorm heeft hij voor alle tijden het hooge lied der forsche daad gezongen. De menschen, die daar zwoegen en pijnen, mogen zijn wat zij willen, bont samengelezen, onwaarschijnlijk in hun schrille verscheidenheid; zij zijn voor ons niets dan menschen, oefenende de uitbundigste inspanning van de ontzaglijkste spierenkracht.

Met een zichtbaar behagen verdeelt hij de taak onder zijne personages en wisselt de uiting hunner geweldigheid af. Ieder hunner op zich zelve genomen is merkwaardig. De beul, aan den voet van het kruis ineengedrukt als een springveer, gaat met onweerstaanbaren zwaai omhooghalen al waar hij zijn boomdikken arm aan geslagen heeft; vreemd, vreesaanjagend als een wonderschepsel uit een andere wereld staat midden in het doek geplant de naakte kaalhoofdige met bonkige spieren, die den verpletterenden last schraagt met beenen als kolommen en een borst als een rots. Terwijl deze en de overigen omhoogstuwend werken, trekt



DE KRUISRECHTING
(O.-L.-V.-Kerk, Antwerpen)



Braun Clément & Cie

de man aan de koord naar omlaag; zijne handen zijn met ijzeren greep rond het zeel geslagen, hij werpt zich achterover, zijn spieren puilen hobbelig uit, niets zal weerstaan aan die spanning. De overige figuren zijn helpers dier Titanen; zij laten de hoofdmannen in al hunne pracht uitkomen. Samen maakt heel de groep een machtige inlijsting rond den Christus en geeft aan heel het werk een eenheid, zooals geen volmaakter denkbaar is. De arbeiders zijn ruw tot in het onmenschelijke, meer levende werktuigen dan denkende wezens, maar één in hun streven en hun doel; elk hunner gebaren, elke plooi van elk lid van hun lichaam spant met alle overige bewegingen samen. Zij maken den bond van haat uit tegen de liefde. Het scherpe contrast der gelatenheid van den lijder tegen de woede zijner beulen doet dezer onmenschelijkheid nog heftiger uitkomen; het geeft aan hun stoffelijk geweld eene beteekenis van gruwelijke misdadigheid.



De profeet Isaias
Teekening naar Michel-Angelo (Louvre, Parijs).

De Christus is een meesterstuk op zich zelven; overdreven zwaar van bouw mag hij schijnen en zijn; maar de uitspattende vormen der omgeving eischten ook voor het hoofdfiguur die machtige gestalte. Zijn hoofd is het schoonste dat Rubens schilderde, om niet te zeggen dat ooit geschilderd werd; elke vezel ervan klaagt, bidt, hoopt, weerspiegelt den angst en de berusting, laat de ziel van den godmensch spreken tot zijn vader in de hemelen. Als overgang van het bovenmenschelijke tot het onmenschelijke, die hier tegenover elkander staan, heeft Rubens zijn eigen beeltenis in den geharnasten ridder geplaatst; hij werkt mede met de overige beulen, zijn hart is echter niet bij zijn werk maar bij den lijder, dien hij met deernis aanblikt en wiens smart hij deelt.

De beweging is zoo rhythmisch, de toon zoo harmonisch dat men zich allicht zou inbeelden dat de kunstenaar zijn werk in eens en in zijn geheel had opgevat, dat hij het had gezien als in een bliksemstraal, die het rijk der verheven visioenen voor hem had opengescheurd en dat hij het in een oogenblik van onweerstaanbaren scheppingsdrang had op het doek gebracht. Wij weten dat dit niet zoo is, dat het lang gedragen, herhaaldelijk omgewerkt werd, totdat het zijn duurzamen vorm verkreeg. De eerste bewerking voor de Santa-Croce-kerk, de teekening en de twee schetsen bewijzen hoe hij het studeerde en louterde. Wij zagen ook hoe hij er meer dan één figuur uit zijne vroegere stukken in te pas bracht. De hoofdgedachte zelf ontleende hij aan eenen voorganger. In de zijzaal der Scuola San Rocco te Venetië bevindt zich een onmetelijke schilderij van Tintoretto, verbeeldende den Kalvariënberg. Christus hangt reeds aan het schandhout, maar aan het oprichten van het kruis van een der moordenaars werken nog de beulen. Deze bijgaande handeling in het stuk van den Italiaanschen meester heeft Rubens tot hoofdzaak van zijn drieluik gemaakt. Maar zijn herschepping staat even hoog boven het werk van den

Venetiaan als Rubens' spel van licht en schaduw staat boven dat zijner Italiaansche tijdgenooten. In Tintoretto's werk zwoegen drie mannen aan den voet van het kruis, dat ongeëvenredigd hoog is en half overeind rijst, een vierde trekt aan een koord, twee schragen aan de armen; op den grond liggen gereedschappen van timmerlieden verspreid. Want het zijn timmerlieden, die daar aan den arbeid zijn; zij dragen werkmanskleederen, zij verrichten hunne taak methodisch, kalm, met kennis van zaken, zooals het past aan werklieden van het vak. Rubens zet zijne geweldenaren in beweging, dicht opeengepakt, gesloten in machtigen groep rond den Christus, bewogen door een grooten en zelfden hartstocht om hun beulenwerk in een machtigen stoot zonder verademing noch verwijl af te doen : de ambachtslieden zijn reuzen, helden in een verheven drama geworden. De Christuskop vertoont eene treffende overeenkomst met den gekenden Ecce Homo of Christus met de doornenkroon, die Guido Reni zoo dikwijls schilderde en waarvan Rubens misschien de oudste bewerkingen in Rome gezien heeft, maar dien hij ontdeed van de zoeterigheid, welke de dramatische uitdrukking zou verlammen.

Rubens ontleende aan de *Kruisrechting*, die hij voor Santa Croce in Gerusalemme te Rome schilderde, verscheiden figuren : de schimachtige man, die rechtstaande en de handen boven het hoofd opsteekt om het kruis recht te tillen, de beul met het naakte bovenlijf, die links het kruis opheft, zijn in het jongere werk haast onveranderd overgenomen. Het kruis wordt ook in het eerste werk bij middel van een koord recht getrokken en Christus doorstreept het doek in een schuinsche lijn; maar in het vroegere stuk is de groepeering verward. Christus laat het hoofd naar beneden zakken, zijne voeten hangen los nevens het kruishout, zijn figuur heeft niets dramatisch. Oneindig staat het werk van 1610 boven dat van 1602: het jongere is een meesterstuk, het oudere het waagstuk van een leerling.

Rubens herbegon geen bewerking van het onderwerp : voor hem was het afgedaan, uitgeput. Hij had de daad van lichamelijke inspanning en van ruwen hartstocht in haren hoogsten en laagsten vorm afgebeeld; er een anderen voor zoeken ware de zekerheid te gemoet gaan er een zwakkeren te vinden. De volgende geslachten van kunstenaars zijn het met hem hierover eens geweest : zij hebben zich niet meer gewaagd aan het roekelooze stuk; van Dijck, die het te kwader uur beproefde, leverde een karikatuur, die alleen voldoende ware geweest om van verdere pogingen af te schrikken.

De luiken zijn van minder belang. Links ziet men eene vrouw met uitspattende vormen, die een kind tegen de bloote borst houdt en zich achterover werpt, ijzende voor het schouwspel, dat zich daar op den Golgotha ontrolt; daarnevens een rechtstaande oude vrouw van spookachtige gedaante, die men meermaals heeft gehouden voor een uit het graf opgestane lijk, maar die Rubens alleen als scherp contrast met haar bloeiende naburin gekozen heeft; verder twee jonge schoone vrouwen, bedroefd, radeloos van medelijden. Hooger op tegen de rots Maria en Joannes in hun stomme smart. Op zich zelve genomen verbazen deze figuren door hun onsamenhangendheid en door de buitensporigheid hunner vormen. Zij zijn inderdaad in Rubens' werken de meest overdreven uiting van het romantismus, waar hij in zijn jongeren tijd naar overhelde en waarvan men ook nog wel sporen in de bijfiguren van het middenpaneel der *Kruisrechting* vindt. Maar wanneer men ze beschouwt als de verpersoonlijking van schrik en afgrijzen, waarmede de dood van den Godmensch zijne vereerders trof, dan vindt men er die gevoelens in de hoogste en meest afgewisselde wijze in uitgedrukt. Het is het eenige bewijs van 's kunstenaars meegaan met de roekelooze woestheid van gebaren, zooals men die bij sommige Italianen en meer bepaald bij Tintoretto aantreft. Rubens blijft stout in zijne handelingen, heel zijn leven door, maar zijn zin voor waarheid en natuurlijkheid zal hem na 1610

binnen de perken der redelijkheid houden. Op het rechterluik ziet men de twee moordenaars waarvan de eene op het kruis ligt en vastgenageld wordt en de andere door de gerechtsdienaars wordt opgeleid. Verder twee Romeinsche officieren te paard, die de terechtstelling besturen : een decoratief stuk, Rubens' oudste oproeping van krijgslieden uit oud Rome. Terwijl in het benedendeel der linkerluik kleur en licht in overvloed zijn aangebracht overheerscht in de rechterluik, in de groep der moordenaars, meer dan in eenig ander deel, de aschgrauwe toon. Het paard van den Romeinschen hoofdofficier is een prachtige zware schimmel, de eerstgeborene in de familie der reuzenrossen, die de groote dierenschilder in het leven riep.

De achterzijden der luiken zijn ware en waardige Rubensfiguren, hooge, statige, indrukwekkende gestalten. Links ziet men den H. Eligius, een der patronen van Sint-Walburgiskerk, en de H. Walburgis zelve, rechts den H. Amandus, een der eerste geloofverkondigers, en de H. Catharina, alle vier in hooge eer gehouden in de parochie. De H. Eligius is gedrapeerd in een onmetelijken mantel, bewerkt met groene bloemen op gulden grond; aandachtig leest hij in een boek en houdt een bisschopstaf; de H. Walburgis staat nevens hem in kloostergewaad met den staf der abdis in de hand; de H. Catharina, gehuld in een breed wit kleed en eenen witten mantel met gulden bloemen, leunt met de eene hand op het zwaard en draagt in de andere den palmtak der martelaars; de H. Amandus staat nevens haar, zijn bisschopsstaf vasthoudende en gedrapeerd in een scharlaken rood gewaad, waarvan de rijke tonen gedempt worden door het schemerlicht. De weidsche figuren van Eligius en Catharina hebben een breedheid van worp, die den grootschen decorateur verraadt; de H. Walburgis heeft een roerende uitdrukking van godsvrucht en ingetogenheid, de H. Catharina met haar hemelwaarts gerichte blikken is nog een zijner figuren in ontheven stemming. Zij geeft geheel onveranderd de H. Domitilla uit de Chiesa Nuova weer. De achterzijde der luiken zijn in matten grauwen toon geschilderd zonder andere in het oog springende kleur dan de scharlaken kleedij van Amandus en den rooden omslag van Eligius' koorkap. Rubens maakte van de achterzijde der luiken een schets in grauwschildering, die zich in de verzameling van Dulwich-College bevindt.

De vraag is gesteld of Rubens de *Kruisrechting* herschilderd heeft in 1627, wanneer hij volgens gedane belofte zijn werk hertoetste. Het is duidelijk, dat toen hij in 1610 beloofde de schildering ten bekwamen tijde te retoqueren, hij niets anders voornemens was te doen dan de deelen, die bij het opdrogen zouden verschoten zijn, in hun oorspronkelijke frischheid te herstellen en er bestaat geene reden om aan te nemen, dat hij in 1627 iets anders gedaan hebbe. De heele bewerking is treffend van eenheid en volkomen in den trant zijner stukken van dien tijd, eenigszins droog van schildering en wat bruin en grauw van toon. Het drieluik is geheel van Rubens' hand, alhoewel men alweer Sallaert als zijn helper hebbe doen optreden. Het is een der laatste en het grootste werk in zijn eerste manier en uit zijn Italiaansch tijdperk. Maar tot dien tijd en tot dien trant behoort nog menig ander stuk, dat wij te behandelen hebben vooraleer over te gaan tot het tweede deel zijner kunstenaarsloopbaan.

BIJBELSCHE ONDERWERPEN. — Een stuk, dat in nauw verband staat met de *Kruisrechting* is de *Christus aan het kruis* in het Museum van Antwerpen *(Œuvre.* Nr 287). Tegen een schalieblauwen hemel, waarin ter linkerzijde de zonsverduistering een rosse plek legt, rijst het kruis op. Christus' hoofd helt naar den linkerschouder en zijne oogen blikken ten hemel met eene uitdrukking van lijden en smeeking, volkomen overeenstemmende, met die welke ons trof in het Christushoofd der *Kruisrechting.* De mond met bleekblauwe lippen is half geopend, de dood heeft hare loodgrauwe tinten op de wezenstrekken verspreid. De vleezen hebben warm-

gele tonen met blauw getinte inzakkingen en zware schaduwen. Rubens schilderde den Christus en liet door een leerling het gezicht op Jerusalem in den achtergrond uitvoeren. De trant, waarin het stuk bewerkt is, evenals de treffende overeenstemming van het figuur met de hoofdpersonage uit het drieluik der St.-Walburgiskerk bewijzen, dat het dagteekent van denzelfden tijd als het drieluik voor Sint-Walburgiskerk geschilderd. Onderaan op den kruisboom bemerkt men de letters N.R. saam verbonden. Het zijn de aanvangletters van den naam van Nicolaas Rockox, den burgemeester van Antwerpen, den vriend van Rubens, en daar het werk zich oorspronkelijk bevond in de Minderbroederskerk, welke Rockox zeer begunstigde en met nog twee andere schilderijen van zijn meest geliefden kunstenaar verrijkte, mag men gerust aannemen, dat hij hem het stuk bestelde in den eersten tijd hunner kennismaking.



CHRISTUS AAN HET KRUIS (Museum, Antwerpen).

De *Christus* uit het Museum van Antwerpen is van natuurgrootte, hetzelfde figuur op dezelfde wijze geschilderd, maar in kleine afmeting, bevindt zich in de verzameling van wijlen Sir Richard Wallace, het tegenwoordige Hertford-Wallace-Museum te Londen (*Œuvre.* Nr 293). Het werk dagteekent van denzelfden tijd en komt voort uit de verzameling van Mevrouw Wellens-Geelhand van Antwerpen, waarvan de veiling in 1810 plaats had. Lord Hertford kocht het in 1862 in de veiling Baillie.

Van een ander werk weten wij nog, dat Rubens het voor Rockox schilderde, namelijk *Samson verraden door Dalila* (*Œuvre.* Nr 115). Het werd gegraveerd door Jacob Matham, een plaatsnijder, die geen andere schepping van Rubens vertolkte. Wij bezitten de schilderij niet meer, maar in de gravuur hervinden wij den trant en zelfs de figuren, die wij leerden kennen in *Judith en Holophernes* door Cornelis Galle gegraveerd: dezelfde reusachtige gestalten en hobbelige spieren van den mannelijken held, denzelfden forschen bouw der heldin, dezelfde oude vrouw eindelijk, die de twee tooneelen bijwoont. Zonder twijfel is het dus een der oudste werken van Rubens. De graveur droeg zijne plaat op aan den weledelen en doorluchtigen heer Nicolaas Rockox, ridder, herhaaldelijk burgemeester van Antwerpen, liefhebber van alle schoone kunsten, die ze had laten snijden naar het werk van Rubens, dat men in zijn huis bewonderde.

Eindelijk dient nog onder de bijbelsche werken van dien tijd vermeld *Agar uit Abraham's huis verjaagd door Sara* (*Œuvre.* Nr 105), dat rond 1612 geschilderd werd en thans



De Slag der Amazonen
(Pinakotheek, Munchen)



behoort aan het Museum l'Ermitage te St.-Petersburg, een klein stuk, donker van toon, zwaar van vorm in den trant der *Kruisrechting*, maar zeer treffend den toestand weergevende van de ongelukkige moeder, gisteren nog geliefd en geëerd, nu met haren zoon gebannen in de woestijn waar zij den dood zal vinden. Eene herhaling van dit stukje werd eenige jaren later door Rubens geschilderd voor Sir Dudley Carleton.

De Amazonenslag. — In verband met de *Kruisrechting* mogen wij vermelden, onder de schilderijen tot denzelfden tijd behoorende, den *Slag der Amazonen (Œuvre*. Nr 570). Volgens de getuigenis van Bullart (1) werd de schilderij insgelijks gemaakt voor Cornelius van der Geest, Rubens' bewonderaar. *De Amazonenslag* behandelt een onderwerp van grootschen aard, dat in gewone omstandigheden een doek van monumentale afmetingen hadde vereischt, zooals de schilder er dan ook een gravuur liet naar snijden door Vorsterman zesmaal grooter dan zijne gewone prenten. Indien het op een betrekkelijk klein paneel werd geschilderd (121 centimeters hoog, 165 breed) gebeurde dit wel omdat het voor een burgerskamer en kunstcabinet was bestemd : van der Geest zal het besteld hebben aan Rubens terzelfdertijd als de schilder zich gelastte met de uitvoering der *Kruisrechting*.

De Amazonenslag is in tijdsorde het tweede meesterstuk van Rubens, weidscher van samenstelling dan het eerste. De heldinnenschaar, aangevoerd door hare koningin Thalestris is op de vlucht gedreven door de benden van koning Theseus, die ze achterhalen op het oogenblik dat zij den vloed Thermodon bereiken. Op de brug, die met een enkelen boog de rivier overspant, grijpt een verwoed samentreffen plaats. De meeste der krijgers en krijgerinnen zitten te paard en bewegen zich in dezelfde richting. Te midden der brug worden Theseus en Thalestris handgemeen. Het paard der koningin bijt dat van den vijand in de neusgaten, beide dieren steigeren en kronkelen in wilde drift. De Amazone heft den arm op om het paard van haren tegenstander te treffen; deze verdedigt zich niet, maar mengt zich in den strijd, die nevens hem is ontstaan tusschen een Griek te voet en eene Amazone, die een vaandel draagt. Hij heeft de banier vastgegrepen, trekt ze naar zich en doet aldus de draagster, die er zich aan vastklampt, achterover van haar paard vallen. Onder de hoeven der paarden ligt een gesneuvelde, uit wier doorstoken hals het bloed in krachtige stralen gudst. Aan beide zijden van deze hoofden middengroep, die aan elkander vastgeklampt en door den strijd in haar loop gestuit wordt, bewegen zich in stormende vaart de heldhaftige benden: links komen de Grieken aangerend met wapperende vaandels, de speren drillende, het zwaard uitgetogen, dorstende naar bloed; aan de rechterzijde vluchten de Amazonen. Eene harer is van het paard gevallen en het dier schiet vooruit, gejaagd door den angst; andere worden weerhouden door aanvallende vijanden. Dit alles geeft het bovendeel der schilderij te zien.

In het benedendeel en op den voorgrond ontvouwt zich een nog vervaarlijker drama. De brug is te smal om de samengeperste drommen doortocht te leveren; en, achtervolgd door de Grieken, zoeken eenige Amazonen redding langs de steile boorden van de rivier. Op dien gevaarlijken weg volgt de vijand haar. In toomelooze vaart wordt de kamp voortgezet; twee lijken liggen reeds gansch naakt op het strand, een drijft op de rivier, twee strijdsters houden zich nog boven water. Door de opening van den bruggeboog ziet men Amazonen, die trachten zich in booten of al zwemmende te redden of die zich vastklampen aan den boog der brug. In den achtergrond brandt eene stad en de rosse gloed der vlammen verlicht dit tooneel van

(1) *Académie des Sciences*. Paris 1682, II, blz. 472.

jammeren en vergaan. Links is het schouwspel niet minder vrêeselijk : daar tuimelen drie Amazonen met paard en al van de hoogte in de rivier. De paarden storten op de menschen; het water wordt in de hoogte gezweept door den geweldigen val.

Rubens heeft al de verschillende ijselijkheden met machtigen greep samengevat en met onweerstaanbaren worp zijne heldinnen en helden en hunne zware strijdrossen voortgestuwd. Het is geen kamp, waarin de benden geordend en met beleid aangevoerd tegenover elkander staan; geen gevecht, waarin de man zich klampt aan den man en moed en macht den zegepraal verzekeren: het is een menschenjacht, in dollen drift voortrennende, onderbroken alleen door den strijd om het vaandel, in het midden der brug; maar overal elders rollen en tuimelen de strijders, op geen gevaar acht gevende en in hun werk van vernietiging geholpen door de noodlottige plek, waarop het treffen plaats heeft. Rubens schikte wijselijk al de onderdeelen van zijn werk, die tot de vorming van het grootsche geheel moesten bijdragen; maar in het ordenen, in het in beweging stellen zijner figuren kwam er een hooger aandrift over hem: hij voelde zich weer aangegrepen door den dichterlijken geest, die hem bezielde, toen hij de *Kruisrechting* schiep en hij teekende en schilderde met gelijken aandrift het ontzettende maar heerlijke visioen, den ijselijksten der strijden: geen gevecht, een slachting, geen nederlaag maar den ondergang van een leger, van een heldinnenras.

Verschillend van de *Kruisrechting* is dit tweede drama omdat hier niet enkel ontplooiing van lichamelijke kracht wordt geschilderd, maar ook en vooral heldenmoed en heldendaad; omdat de mensch niet werkt tegen stoffelijke moeilijkheden, maar tegen den vijandigen mensch; omdat de hartstocht hooger en veelzijdiger is en alles koortsiger leven en wilder beweging geeft. Rubens schilderde nooit geweldiger daad, en in heel de wereldkunst bestaat geen tafereel, dat het zijne evenaart in dramatische kracht. Hij was, wel is waar, niet de eerste vinder der hoofdgedachte: het gevecht van twee krijgsbenden op eene brug. Rafaël in zijn *Slag van Constantinus* laat de benden van Maxentius over de brug van den Tiber vluchten of zich in booten redden; Tiziano laat in zijn *Slag van Cadore* de vijandige troepen elkander achtervolgen op een brug, aan wier uiteinde het gevecht plaats heeft; zelfs het motief van den kamp om het vaandel was hem aangegeven door de beroemde groep uit Leonardo da Vinci's *Slag van Anghiari* of van Cascina. Rubens kende al die werken. Rafaël's muurschildering had hij in het Vatikaan gezien; naar eene gravuur of kopij van Tiziano's stuk, dat in 1577 in den brand van het Dogenpaleis verloren ging, maakte hij een teekening, die in verschillende veilingen voorkwam en de laatste maal in 1878 in die van Ellinckhuysen aan den heer Koster werd toegewezen (*Œuvre.* Nr 1458); van de groep van Leonardo da Vinci maakte hij eveneens naar een kopij een teekening, die door Edelinck in een zijner meesterlijkste platen werd gesneden (*Œuvre.* Nr 1395). Maar hij laat verre achter zich de twee eerste dezer meesters en ontleende hun niets dan de gedachte in het algemeen; zoowel zijne personen als zijne groepen verschillen volkomen van de hunne, evenals in Leonardo's meesterlijke groep niet een enkel figuur voorkomt, dat aan die van Rubens herinnert. Bij geen zijner voorgangers is de handeling zoo vast ineengesloten, werken alle deelen zoo gelukkig samen om een machtig geheel te maken, geen vooral kan met het zijne vergeleken worden in stormende beweging, in verwoede kampersdrift.

De talrijke herinneringen aan Italiaansche werken, die ons worden te binnen geroepen door den *Amazonenslag*, getuigen dat het stuk ontstond toen die werken nog versch in Rubens' geheugen lagen, dit is te zeggen binnen de drie eerste jaren na zijn terugkeer te Antwerpen. Hetzelfde wordt ons nog bewezen door den schildertrant. Een donkerbruine toon overheerscht

in het werk, waartusschen krachtige lichten met rosse weerschijnen uitkomen. Maar reeds vertoont zich duidelijk de rijke colorist. De paarden zijn nog scherp uitgesneden, maar de speling van licht en donker op hunne huid is duidelijk aangegeven : het witte, dat op den rug in den vloed valt boven op zijne berijdster, is malsch geschilderd ; de andere zijn met dunne verw en lichte hand gepenseeld. Het kleurenspel in de blauwgroene golven met blanke en donkere tinten, de lichtspeling onder de brug in het water en de weerkaatsing door de wolken van den brand, die op den achtergrond woedt, de afwisseling van helder en donker met de gulden gloedtinten, die er door heen spelen, geven een rijk uitzicht aan de tonaliteit.

Onder de hooge verdiensten van den *Amazonenslag* dient nog vermeld te worden de meesterschap in de behandeling der paarden. Rubens was een paardenvriend en een paardenkenner. Voor de eerste maal laat hij hun een gewichtige rol spelen in een zijner schilderijen, en in die eerste proef levert hij meesterwerk. Zijne rossen rennen, draven, steigeren, kronkelen zich op alle wijzen ; zij springen of storten van de hoogte neer op de pooten, op den rug, op den kop, op de zijde : geen veelvuldiger en ongemeener beweging, geen meer afgewisselde gewaarwordingen zijn denkbaar dan die welke ons hier afgebeeld worden in die vluchtende, vechtende, moedig aanstormende, jammerlijk omkomende dieren. Rubens voerde ze nog dikwijls ten tooneele, nooit deed hij het met grooter meesterschap en gelukkiger stoutheid.

Zooals wij zegden werd de *Slag der Amazonen* geschilderd voor Cornelis van der Geest. In de tweede helft der zeventiende eeuw hoorde hij toe aan den hertog van Richelieu en Roger de Piles besprak hem in het deel zijner *Conversations sur la peinture*, dat hij wijdde aan de beschrijving eeniger schilderijen van Rubens, getrokken uit het kabinet van den hertog van Richelieu. Bij die gelegenheid wendde hij zich tot Filips Rubens, den neef van den kunstenaar, om van hem te vernemen wanneer het stuk geschilderd werd. Deze antwoordde, dat het van ongeveer 1615 dagteekende. Wij houden het ervoor, dat het minstens een drietal jaren ouder is ; het komt stellig vóór de *Afdoening van het Kruis*, bijgevolg tusschen 1610 en 1612. Rond 1690 werd het gekocht door den Paltzgraaf Johann-Wilhelm. De overlevering beweert, dat het de eerste aankoop was, dien de kunstlievende vorst deed voor zijn beroemde Galerij van Dusseldorp, die later in die van Munchen overging en er de kostelijkste kern van uitmaakte. In 1845 werd het hersteld door director Langer. In vroeger tijden werd het herhaaldelijk nageschilderd. Zoo kennen wij oude kopijen in de verzameling der hertogen van Alba te Madrid, in het Museum van Gotha en elders. Rubens stelde het te recht op hoogen prijs : hij liet er een gravuur van maken door Lucas Vorsterman in zes bladen, de grootste die hij van een zijner werken liet snijden. Volgens Bellori werd die gravuur vervaardigd naar een teekening van Antoon van Dijck, welke, zooals Mariette, die ze gezien had, getuigt, door Rubens met eenige pennetrekken in de hoofden was verbeterd. In de verzameling van den hertog van Orleans, die verkocht werd in 1749, bevond zich eene schets van Rubens' hand, die in de samenstelling eenigszins verschilde van het voltooide werk. De teekening, welke van de verzameling Malcolm in het British Museum is overgegaan, wordt ten onrechte aan Rubens toegeschreven en staat in geen verband met zijn meesterwerk.

LAATSTE STUKKEN VAN RUBENS' EERSTE MANIER. — Van gelijken aard als *de Amazonenslag* zijn twee stukken, insgelijks beperkt van afmeting en eveneens geweldig van handeling, *de Nederlaag van Sennacherib (Œuvre.* N^r^ 124) en *de Bekeering van den H. Paulus (Œuvre.* N^r^ 477bis). Ook die twee stukken bevinden zich in de Pinakotheek te Munchen.

In *de Nederlaag van Sennacherib* rijdt de Assyriaansche koning met eenige zijner leger-

oversten door het veld, als op eens vier engelen met bliksems gewapend in de lucht verschijnen midden in een vloed van licht, die door zware duisternissen breekt. Heel het leger slaat op de vlucht, het paard des konings steigert en de ruiter moet zich, bleek als de dood, aan de manen vasthouden; aan zijne zijde worden zijne krijgslieden ter aarde geworpen en vluchten de paarden in wilden ren. Op den grond liggen een menigte dooden en gekwetsten.



De Nederlaag van Sennacherib (Pinakotheek, Munchen).

Het is een tooneel van ontzetting en verwarring zonder weerga: de angst van de ruiters, het opschrikken van de paarden zijn op de stoutste en aangrijpendste wijze weergegeven. Het ros van Sennacherib staat haast steilrecht op de achterpooten, het slaat wanhopig met de voorpooten in de lucht en doet manen en staart breed uiteen opvliegen. Een tweede paard rent voort, de achterpooten hoog opslaande als ging het over den kop tuimelen; een ander weer steekt snuivend en brieschend in doodelijken angst den kop in de hoogte, terwijl de krijgslieden, alleen voor eigen behoud bezorgd, er niet aan denken hun rossen te stillen. Het fel bewogen stuk ontvloeit klaarblijkelijk uit dezelfde dramatische bron als de *Slag der Amazonen*, maar staat bij dezen ten achter, dewijl de beweging meer verward is en de middelgroep wat klompachtig ineenzit. De schildering is ook droger; de lichtwerking ontbreekt, de schaduwplekken in den hemel zijn onaangenaam hard.

Rubens maakte als tegenhanger van dit stuk *de Bekeering van Sint Paulus*, van gelijke

afmeting en van nauw verwante handeling. Eenige jaren later, vermoedelijk in 1618, hernam hij dit onderwerp in een groot stuk, dat merkelijk verschilt van de eerste opvatting. Het bevond zich lang in de verzameling van Sir Philip Miles te Bristol, het werd in dezes veiling den 13en Mei 1899 te Londen verkocht en is nu in bezit van den heer Ch. Sedelmeyer te Parijs *(Œuvre.* Nr 477). In het groote stuk verschijnt Christus in de hoogte, en een schrik als die, welken wij daar pas beschreven, bevangt Saul, zijne reisgezellen en hunne paarden. Dat van Paulus is voorover gevallen op de knie en heeft zijn meester over den kop op den grond geworpen; een ander steigert en wil zich omkeeren om te vluchten; een derde slaat ook hier in wilden ren de achterpooten in de hoogte: ongeveer dezelfde daden als in *de Nederlaag van Sennacherib,* maar in verschillende richting uitgevoerd. Waagen noemt het werk een meesterstuk en roemt geestdriftig, niet alleen de forsche beweging, maar ook de soberheid van vorm en kleur. Deze laatste, zegt hij, is van ongemeene kracht en helderheid.



St-Sebastiaan (Museum, Berlijn).

Van denzelfden tijd als de *Kruisrechting* dagteekent ook de *Sint Sebastiaan* uit het Museum van Berlijn *(Œuvre.* Nr 492). De heilige staat vastgebonden aan een boom en recht het hoofd ten hemel met die uitdrukking van ontheffing, die Rubens zoo dikwijls aan zijne personages leende in dien tijd. Hij heeft het hoofd van den jongen Rubens. Op zijn naakt lijf, vast van vleesch, onberispelijk van vorm, ligt een warm licht, dat donkere schaduwen met bruin doorgloeid afwerpt; de modeleering van het vleesch is door blauwachtige tinten aangeduid, een eigenaardigheid, die wij in de schilderijen van dien tijd herhaaldelijk weervinden.

Een paar stukken mogen eveneens geplaatst worden in de eerste jaren na Rubens' terugkeer uit Italië. Het eerste is *Christus aan tafel met de discipelen van Emaüs (Œuvre.* Nr 342), dat zich op het altaar der huiskapel van den hertog van Alba te Madrid bevindt. (1) De Heiland is aan tafel gezeten, het brood brekende; een der jongeren herkent hem en staat van verrassing op; de andere slaat de handen uiteen; een oude vrouw schenkt te drinken; een jonge dienaar brengt een schotel aan. De uitdrukking van ontheffing op Christus' gelaat en de gekende trekken van het model der oude vrouw herinneren ons al dadelijk aan den trant van 1609-1610; de dagteekening der gravuur, die Swanenburg er in 1611 naar sneed, legt een onbetwistbare getuigenis af over den tijd waarop het stuk gemaakt werd. Bij zijn ontstaan verwekte het groote bewondering. Petrus Scriverius getuigt in de verzen, die hij improviseerde voor het opschrift der gravuur en tot den eigenaar richtte: « Indien iemand twijfel koestert over de

(1) H. Hymans: *Das Museum.* Band III. — Id.: *Gazette des Beaux-Arts.* 1894, II, blz. 162.

» kunst van Apelles, o De Man, dan zenden wij hem naar Delfos om het orakel te raadplegen. Maar dat Christus opgestaan is van de dooden lijdt geen twijfel, want de Heiland » brak het brood voor het oog der verwonderde toeschouwers te Emaüs. Wij bewonderen de » gebeurtenis geschilderd door dezen Apelles. » De eerste volzin van het opschrift getuigt dat de schilderij gemaakt werd voor zekeren Mannius (De Man), kunstliefhebber van Delft. In 1643 werd zij nogmaals gegraveerd door van Sompelen, een bewijs dat zij zich ook toen in Holland bevond.

Een tweede gravuur van Swanenburg werd door hem gedagteekend met het jaar 1612, hetzelfde waarin hij den 15en Augustus stierf : *Loth dronken gemaakt door zijne dochters (Œuvre.* Nr 104). De vader is gezeten tusschen de twee vrouwen, van welke hij er eene, die den beker houdt, met verliefden blik aanschouwt en naar zich toetrekt. Zij verdedigt zich maar zwakjes en werpt zich achterover. De andere vult den beker met wijn. In den achtergrond ontwaart men den brand van Sodoma. Deze schilderij is verloren gegaan. De zware lichaamsbouw der personages met vaste en afgeronde ledematen, zooals de gravuur ze ons doet kennen, getuigen van het vroege ontstaan van het werk. Hetzelfde onderwerp werd, in denzelfden tijd, door Rubens behandeld in gewijzigden, maar tamelijk ruwen vorm in een stuk, dat deel gemaakt heeft van de verzameling van den hertog van Marlborough en overgegaan is in het bezit van baron Hirsch te Parijs *(Œuvre.* Nr 103).

Een ander verloren gegane stuk is ons insgelijks alleen bekend uit een gravuur door Andreas Stock gesneden. Het verbeeldt *Abrahams' Offer (Œuvre.* Nr 107). Isaac is neergeknield met de armen op den rug gebonden, zijn vader heeft het mes reeds opgeheven, wanneer de engel uit den hooge komt aangevlogen om hem tegen te houden. Een ram is met de horens verward in de braamstruiken. Op 29 October 1614 werd het verzoek van Balthasar Flessiers van 's Gravenhage om de schilderij te graveeren, door de Staten Generaal der Nederlanden afgeslagen.

Over een der stukken van dien tijd *(Œuvre.* Nr 632), schreef Rubens den 11en Mei 1611 aan Jacques De Bie : « Ic meyne dat U.L. niet qualyck nemen en sal dat ic met het stuck van » *Juno en Argus*, mits een ocasie die haer offereert van redelyck te vercoopen myn profyt » doene, want soo ic hope met der tyt iet anders wt den pinceel vallen sal dat U.L. beter » contenteren mochte. » Jacques De Bie was een graveur, die de verzameling van den hertog de Croy in prent bracht en voor dezen prins onderhandelingen dreef met velerlei kunstenaars. Onder hen bevond zich Rubens; de gedienstige zaakwaarnemer zal zich tot den schilder gewend hebben om hooger genoemd stuk aan te koopen voor de rijke verzameling zijns meesters en Rubens wees hem op beleefde wijze af.

De schilderij bevond zich een heelen tijd in Engeland waarheen zij, zegt men, in 1823 uit Genua werd ingevoerd door den heer Buchanan. Achtervolgens hoorde zij toe aan de heeren Gent, Yates en den hertog van Dudley. Uit dezes laatsten bezit ging zij over naar het Museum van Keulen. Op den grond ligt Argus uitgestrekt, onthoofd, met de borst naar den toeschouwer gekeerd, de armen over den hals geslagen, een der beenen geplooid, het andere opgestoken. Juno staat recht in het midden, zij is daar zooëven uit haren gulden wagen gestapt, zij draagt een wijd rood kleed; een rijke draperij met groote gouden bloemen op donkeren grond en gevoerd met hermelijn is op haar rechterschouder geworpen en wordt gehouden door een volgelinge, van welke men niets ziet dan het hoofd met gekroezeld gulden lokken. In de hand houdt zij de oogen van Argus aan edelsteenen gelijk; drie ervan vallen van haren schoot. Het hoofd van Argus rust in een witten doek op de knie eener volgelinge der godin.

Zij is een blonde met blauw kleed en een blauwen sluier, die achter haar opvliegt. Vóór haar staat een pauw met neerhangenden, daarneven links een andere met uitgespreiden staart. Twee gevleugelde kinderen grijpen naar de pluimen van de pauwen, een derde staat achter hen. De voorgrond is donkerbruin, de achtergrond zwart, de hemel grijs, met lichtende wolken, waarin een regenboog zich welft. Merkwaardig is het lijk van Argus, het herinnert levendig aan de bonkige reuzen der *Kruisrechting* met een sterkere lichtwerking: evenals de volgelinge van Juno aan de St.-Catharina van dezelfde schilderij herinnert en Juno's draperij van dezelfde stof is als de mantel van St.-Elooi. De handeling is nog verbrokkeld, de kleuren weinig afgewisseld, de schaduwen donkerbruin, het effekt hoofdzakelijk gezocht in de lichtwerking. Geen twijfel of het stuk dagteekent van denzelfden tijd als de *Kruisrechting*. De pauwen zijn door een medewerker geschilderd, en ook de kindekens schijnen voor een goed deel door een helper uitgevoerd.

Een drietal andere stukken worden vermeld in de brieven en verzen in dien tijd aan Rubens geschreven door Dominicus Baudius, een hoogleeraar in de Rechten en in de Geschiedenis te Leiden, die Rubens' broeder had leeren kennen door hun gemeenschappelijke liefhebberij in Latijnsche verzenmakerij. Den 4en October 1611 zond Baudius een rouwbeklag aan den schilder bij gelegenheid der dood van Filips en bad hem om zijne vriendschap. Den 11en April 1612 bood hij hem een stuk verzen aan en verzocht hem een schilderij ten geschenke. In dit gedicht vermeldt hij het bedoelde drietal werken van den meester: een *Prometheus op den Caucasus vastgeklonken*, waarschijnlijk dien, welken het Museum van Oldenburg nu bezit *(Œuvre.* Nr 671), een *Ganymedus door Jupiters Arend weggevoerd (Œuvre.* Nr 612), en een *Venus en Adonis*. Van beide laatste kunnen wij niet met zekerheid zeggen welk stuk er door bedoeld wordt. Baudius verkreeg de door hem verlangde schilderij niet, en zijn dood, op 22 Augustus 1613 voorgevallen, kwam al spoedig een einde stellen aan zijne betrekkingen met den kunstenaar.

Verscheiden andere werken kunnen met voldoende zekerheid tot die eerste tijden gerekend worden. Zoo de *Ontvoering van Proserpina (Œuvre.* Nr 672), die vernietigd werd in den brand, uitgebroken den 5en Februari 1861, in het kasteel van den hertog van Marlborough te Blenheim, en waar Waagen van getuigde, dat het een meesterstuk was en geschilderd werd met zorg en door Rubens' eigen hand in de eerste jaren na zijn terugkeer uit Italië. (1) De schets van het werk bevindt zich in de verzameling Schrakner te Straatsburg. Zoo nog een *Triomf van Saul (Œuvre.* Nr 117), toehoorende aan den heer Chauncey Hare Townshend, welke dezelfde schrijver in den tijd van den *Amazonenslag* plaatste. (2) Verder een mythologisch stuk vroeger toehoorende aan den hertog van Westminster en laatst verkocht aan den heer Bourgeois. Het verbeeldt *Ixion bedrogen door Juno (Œuvre.* Nr 631). De godin, die den vorm van een wolk heeft aangenomen, ziet het liefdetooneel aan. Het werk onderscheidt zich door een zwaarheid van vormen, die tot logheid overslaat. Zoo eindelijk het stuk *Venus, Ceres en Bacchus (Œuvre.* Nr 699), dat het Museum van Cassel bezit en dat waarschijnlijk door een leerling geschilderd werd naar een werk uit Rubens' Italiaanschen tijd.

Rubens' trant uit die jaren, laat zich in deze minder belangrijke stukken van zijne ongunstige zijde kennen. Een werk van veel hooger verdienste is *Christus op zijn moeders schoot wien Maria een doorn uit het voorhoofd trekt (Œuvre.* Nr 319), uit het Rijks-Museum te Weenen; dit stuk en de *Christus nederdalende tot het voorgeborcht der Hel (Œuvre de Rubens.* V, 328),

(1) WAAGEN: *Treasures of Art in England.* III, blz. 133.
(2) Ibid. IV, blz. 180.

waarvan wij enkel de schets kennen, onlangs nog in bezit van Dr Schubart van Munchen, later verkocht in zijn veiling, behooren tot denzelfden tijd.

In de vier eerste jaren, die verloopen na Rubens' terugkeer uit Italië wordt hij volkomen zich zelf en schept hij enkele meesterstukken van den eersten rang. Er komt ook eene treffende eenheid en gelijkvormigheid in zijn manier. Gedurende zijn verblijf over de Alpen was er aarzeling, onvastheid in zijne schildering te bemerken : nu eens is de kleur meer schitterend en verbrokkeld, dan weer legt hij zijne tonen in breede ongebroken vakken en laat hij ze mat blijven; zijn schaduwen zijn altijd zwaar en bruin, maar in het eene stuk zijn zij droger, in het andere meer met licht doorspeeld; zijne figuren zijn zeer dikwijls reusachtig, soms echter verwijderen zij zich niet merkelijk van den normalen lichaamsbouw. Na zijn terugkeer blijft hij meer zich zelven gelijk : de groepeering wordt meesterlijk, de toon is bruin, de schaduwen donker met kastanjekleurige schamplichten doorspeeld, in de modeleering der vleezen gebruikt hij blauwgrijze tinten, de kleur is stemmig, hoog en somber. Het is een tijd van jonge opbruischende kracht; het reusachtige overheerscht; de zware tonen, de warme gloed geven een geroosterd uitzicht aan de schildering; de werkelijkheid, verhoogd en veredeld door het heldhaftige van 's kunstenaars geest, doet zich meer en meer gelden in de beste werken; maar, ook in de laatste scheppingen van dien tijd, laat het fantaseerende romantismus nog duidelijke sporen na. Wij zullen zien dat in 1612 zijn trant een grondige verandering ondergaat en alhoewel hij gedurende het eerste tijdperk van zijn kunstenaarsleven afwisseling en verschuiving in ruime mate vertoont, valt het niet te betwisten, dat de werken van de daaropvolgende jaren zoodanig van de vroegere verschillen, dat wij op dit keerpunt den eindpaal zijner eerste manier mogen planten.



HERMATHENE — Teekening (British Museum, Londen).



Spelende kinderen. — Naar eene gravuur van Lucas Vorsterman Junior (Whitehall, Londen)

HOOFDSTUK IV

DE JAREN 1612-1616. — DE EERSTE WERKEN VAN RUBENS' TWEEDE MANIER

Rubens' huis. — Rubens' kinderen. — Overgang tot zijne tweede manier. — De Afdoening van het Kruis. — Altaarstukken en Graftafels. — Schilderijen gedagteekend van 1613 en 1614. — Godsdienstige onderwerpen. — Onderwerpen uit de fabelleer. — Tooneelen uit het Boerenleven. — Het Laatste Oordeel. — Portretten. — Teekeningen voor boekversieringen. — Rubens' leerlingen en medehelpers. — Zijne beroemdheid.



Nikolaas Rubens
Teekening (Albertina, Weenen).

Rubens' huis. — Den 4en Januari 1611 kocht Rubens een huis en een aanzienlijk stuk grond tot bleekerij dienende, beide aan elkander palende en gelegen op den Wapper. Wat men « den Wapper » noemde was een deel der vaart, die langs de bedding der oude stadsgracht van uit de Herenthalsche vaart water voor de brouwerijen in de stad bracht en die liep van den Blauwen Toren langs de Oude-Vaartplaats naar de Meir. Op die vaart stond tegen de Meir een wip of wapper, waarvan de brouwers zich eertijds bedienden om water te laden. Nevens de vaart liepen er twee straten: westwaarts « de Wapper », oostwaarts de « Vaart ». Zooals blijkt uit de akte van verkoop van 1611 werden beide aanpalende straten, zoowel als de vaart van het Hopland tot de Meir onder den gezamenlijken naam « Op den Wapper » aangeduid. Tegen de Meir was de vaart overwelfd en waren er huizen op gebouwd; tegen het Hopland was zij aan de zijde der Wapperstraat afgesloten door een muur, aan de zijde der Vaartstraat bezoomd door huizen. Wanneer men door de Vaartstraat naar de Meir ging, lagen er daar rechts tegen het Hopland een viertal kleine huizen en verderop een bleekhof en een groot woonhuis; tegen de Meir stonden er nog eenige huizen. Het was het huis en de bleekhof in het midden der Vaartstraat (de tegenwoordige Rubensstraat) gelegen, welke Rubens kocht om er zich metterwoon te vestigen. De acte van verkoop beschrijft den dubbelen eigendom aldus: « Eene huysinge met eender grooter poorten,

» plaetse, gaelderye, coeckene, camers, gronde ende allen den toebehoorten, met noch eenen
» bleyckhove daerneffens suytwaert gelegen. (1) Aan de achterzijde grensde de bleekhof aan den tuin der Kolveniersgilde, die zich langs een groot gedeelte der Kolveniersstraat uitstrekte. Rubens liet de huizing bestaan en bouwde zich ter rechterzijde een rijke woning in Italiaanschen trant. Het gekochte huis vertoonde aan de straat beneden, links van de rijpoort, vijf vensters, op de eerste verdieping nog zes vensters, en daarboven op de hoogte van het dak een groot en twee kleine zolderramen, de twee laatste met trappen uitgebekt, de eerste met trappen en pinakels in den Vlaamschen bouwtrant der XVI[e] eeuw. Het daarnevens door hem gebouwde huis had gelijkvloers tegen de straat vijf groote vensters, daarboven werd de eenige verdieping verlicht door vijf vierkante ramen. Dit gebouw werd bekroond door een dak met een platte kroonlijst. Langs binnen bleven het oude en het nieuwe gebouw gescheiden door een open plaats, afgesloten in den achtergrond door een portiek met drie openingen, langs waar men in den tuin ging, die zich achter heel de woning uitstrekte en een uitgang had in het Hopland.

Den 28[en] Juli 1627 kocht Rubens nog drie huisjes met tuinen, gelegen ter rechterzijde van zijnen eigendom, om dezen te vergrooten. (2) De drie huisjes liet hij herbouwen ; hij maakte ervan twee woningen, die hij verhuurde en de inrijpoort van een wagenhuis, dat hij tot eigen gebruik nevens zijn nieuwe woning bouwde. Met dien ingang had Rubens' huis aan de straat eene breedte van 36 meters. Nadat hij den tuin der drie huizen bij den zijnen gevoegd had was deze 48 meters breed en 24 meters diep.

Den 5[en] Juni 1614 werd Rubens' oudste zoon Albertus gedoopt in Sint-Andrieskerk en bewoonden de ouders dus nog het huis in de Kloosterstraat. In 1615 werd het erf op den Wapper gescheiden van dat der Kolveniers door een gemetsten muur. Eerst in November 1616 werden de trappen van den nieuwen bouw aanbesteed en eerst het jaar daaropvolgende werden zij gebeiteld door den beeldhouwer Jan van Mildert. Den 12[en] Mei 1618 schreef Rubens aan Sir Dudley Carleton, dat hij in den loop van dit jaar nog eenige duizenden gulden besteed had aan zijn huis. Maar hij bewoonde het reeds in het begin van 1616. Toen den 17[en] Februari van dit jaar Martina Plantijn gestorven was, werd Rubens mede tot den lijkdienst genoodigd en op de rol van de begrafenis wordt zijn naam vermeld onder die der vrienden en kennissen, wonende in de wijk der Arenbergstraat en der Lange Meistraat. Wij mogen dus aannemen, dat in 1615, wanneer hij zijn tuin van dien der Kolveniers liet scheiden, hij zijn intrek nam in zijn nieuwe woning en dat hij nog verscheiden jaren liet arbeiden aan de voltooiing en aan de versiering. Zelf hield hij zich vlijtig bezig met die werken. Geen twijfel of hij benuttigde daartoe de teekeningen der Genueesche paleizen, die hij uit Italië had meegebracht en die hij in 1622 uitgaf. Ook gedrukte boeken raadpleegde hij. In de eerste jaren na zijne verhuizing naar den Wapper schaft hij zich verscheiden werken over de bouwkunst aan, de eenige die wij op de rekening van zijn boekhandelaar vinden. In 1615 koopt hij bij zijn vriend Balthasar Moretus twee verschillende uitgaven van Vitruvius, in 1616 laat hij de *Architectura* van Serlio binden, in 1617 *les Œuvres de Salomon de Caus* en in dit laatste jaar koopt hij nog de *Architettura* van Vincenzo Scamozzi en de *Architecture* van Jacques Francquart (3).

Wij bezitten van Rubens' woning twee afbeeldingen, in koper gesneden door Jacob Harrewyn naar teekeningen van J. van Croes. Het oudste draagt voor opschrift : *Maison Hilwerve à Anvers dit l'Hostel Rubens. 1684.* In de hoogte ziet men het medaillon van een gees-

(1) P. GÉNARD : *P. P. Rubens*. Blz. 442.
(2) F. JOS. VAN DEN BRANDEN : Op. cit. Blz. 506.
(3) *Rubens Bulletijn*. II, blz. 180.

telijke, zijnde de toenmalige eigenaar Hendrik Hillewerve, kanunnik van St-Jacobskerk. De gravuur geeft een zicht op de binnenplaats met het nieuwe gebouw rechts, het oude links, de portiek in den achtergrond en ten einde den tuin, gezien door de middelpoort van de portiek, een paviljoen. De tweede draagt voor opschrift: *Parties de la Maison Hilwerve à Anvers. 1692.* Men ziet er, in drie kleine afzonderlijke afbeeldingen, den voorgevel van den ganschen eigendom, een kapel met koepelvormig gewelf, die haar licht ontvangt langs boven en door een groot raam rechts, en een vierkante slaapkamer met een zoldering in vorm van koepel, zijnde de twee laatste klaarblijkelijk prachtvertrekken door Rubens gebouwd. Verder in grooter afmeting de doorsnede der woning van de straat tot aan het paviljoen met zicht op den zij- en den achtergevel van het nieuwe gebouw.

Wij zegden reeds hoe het huis er uitzag aan de straat; kwam men de poort binnen dan had men voor zich de open plaats, aan welker linkerzijde het oude gebouw en aan welker rechterzijde het nieuwe gebouw lag. Rechts zag men een ruime trapzaal met twee opene arcaden, uitkomende in den gang, en met drie andere, uitziende op de open plaats. Op de eerste verdieping was de achtergevel beschilderd met een groot tafereel verbeeldende in het oppergedeelte *Andromeda door Perseus verlost;* op het benedendeel was een Italiaansche gaanderij afgebeeld met een balustrade, waarop pauwen zaten, in den aard der decoraties uit de schilderijen van Paolo Veronese. In de tweede verdieping van den achtergevel zag men drie vensters met cariatiden tegen de posten.

Ter rechterhand van de open plaats lag de groote zijgevel van het nieuwe gebouw: een breede deur in het midden met een rosace daarboven; aan beide zijden op de hoogte der eerste verdieping, twee groote rondbogige vensters; onder deze was de muur versierd met nissen, waarin borstbeelden stonden. Op de hoogte der tweede verdieping waren er nog vijf kleinere ramen. Alles was bekroond met een sterk vooruitspringend dak. Tusschen de vier groote ramen stonden borstbeelden op voetstukken, tusschen de vijf kleine zag men cariatiden. De wand tusschen de groote en de kleine vensters was beschilderd met een reeks tafereelen. In den hoek tusschen dezen gevel en de portiek zag men een rotswerk, waarvan het onderdeel een grot vormde; in deze zat een herder, die op zijn doedelzak speelde en nevens wien een hert stond; een hooge waterstraal spoot op uit den grond.

De portiek bestaat uit drie arcaden, twee rondbogige terzijde, een met gebroken hoeken in het midden; in de hoeken der zijbogen liggende satersfiguren, daarboven marmeren borstbeelden van een sater en een saterin; boven den middelboog een vaas tusschen twee arenden, die een vruchtenfestoen in den bek houden en afgebeeld zijn in een fronton, dat een dubbelen arend draagt. Als bekroning van het geheel een balustrade, boven welke twee vazen en twee standbeelden, die van Mercurius en Minerva, oprijzen. Onder de busten leest men op marmeren platen twee opschriften, getrokken uit het tiende hekeldicht van Juvenalis; links:

Permittes ipsis expendere numinibus, quid
Conveniat nobis, rebusque sit utile nostris.....
Carior est illis homo, quam sibi.

(Laat de Goden schenken wat ons passend en nuttig is; zij zijn meer bezorgd voor den mensch dan hij zelve.)
en rechts:

Orandum est, ut sit mens sana in corpore sano.
Fortem posce animum, et mortis terrore carentem.....
Nesciat irasci, cupiat nihil.

(Laat ons bidden om een gezonde ziel in een gezond lichaam, om een moedigen geest niet schrikkend voor den dood, vrij van grammen moed en hebzucht).

Wanneer men de portiek doorging kwam men in den tuin, die in regelmatige perken gelegd was, met graszoden geteekend als de bloemen van een tapijt. Aan den ingang op de



RUBENS' HUIS. GEZICHT OP DE OPEN PLAATS EN OP DEN TUIN.

hoeken der bedden en in het midden der kruiswegen stonden geweldig groote vazen. Achter in den tuin lag het paviljoen, een sierlijk vierkant gebouwtje met een standbeeld van Hercules in het midden en links en rechts tusschen vier kolommen de standbeelden van Bacchus en Ceres.

De achtergevel van het zijgebouw had uitzicht op den tuin. In dien achtergevel bevond zich eene deur tusschen twee buitengewoon groote vensters; de deur met het raam, dat er boven stond en dat samen met haar kon geopend worden, was evenals de vensters twee verdiepingen hoog. Aan dezelfde zijde liep de reeks muurschilderingen voort.

De onderwerpen dezer muurschilderingen zijn ons enkel bekend uit de microscopische afbeeldingen der gravuren van Harrewyn; wij kunnen ze niet allen onderscheiden. Op den achtergevel van het voorhuis zien wij nevens den *Perseus en Andromeda* een eerste tafereel, misschien een *Venus en Adonis.* Op den grooten zijgevel onderscheidt men een *Optocht van Silenus,* een *Oordeel van Paris,* de *Bekroning van een Held,* een *Heidensch Offer* en in het

midden een onduidelijk mythologisch onderwerp. In den gevel tegen den tuin een drietal tooneelen uit een Romeinschen triomf.

De woning van Rubens had geheel het uitzicht van een Italiaansch paleis. De oude en de nieuwe gevel tegen de straat waren verschillend van bouwtrant en zonder noemenswaardigen



Rubens' huis. Gezicht op den tuin, den voorgevel en twee kamers.

opsmuk, maar eens dat men den dorpel der ingangpoort overschreden had kreeg men iets prachtigs te zien. De voorhalle met hare open kolonnade en hare rijk bewerkte trap, de open plaats met haren overvloed van beeldhouwwerk en schildering overdekkende een muur van weidsche afmeting en verdeeling, de portiek met haar uitzicht op tuin en paviljoen, haar statigen bouwtrant, haar bekroning met balustraden, vazen en beelden, zagen er meer uit als een verblijf uit het land waar de citroenen bloeien, dan als een woning uit onze barre noorderstreken. Wie ze binnentrad, burger of vorst, moest getroffen worden door de pracht en den goeden smaak van den heer, die hier huisde.

Van dit alles is er weinig overgebleven: het paleis, dat elke stad der wereld als een harer voornaamste sieraden met zorg en eerbied hadde omringd, werd niet gespaard in de stad van Rubens; de portiek en het paviljoen bestaan nog, ook nog het geraamte van het huis, maar daar binnen is alles vertimmerd, veranderd en verknoeid : zolderingen zijn verlegd, binnenmuren zijn verplaatst, het vroegere paleis is tot de wansmakelijkste burgerhuizingen omge-

timmerd, die men zich verbeelden kan. Zoo is het dan ook niet dadelijk uit te maken welke de verdeeling van vroeger was. Dat Rubens en zijn gezin als woonhuis het oude gebouw ter linkerhand van den ingang bezigden lijdt geen twijfel en daaromtrent is men het dan ook volkomen eens. Maar waar lag zijne werkplaats en zijn Museum, waartoe diende de kamer met de koepelvormige zoldering op Harrewyn's gravuur afgebeeld? Ziedaar vragen, die in verschillenden zin beantwoord worden.

Frans Mols, de hartstochtelijke vereerder van den grooten meester, maakte in zijne aanteekeningen een beschrijving van het huis zooals hij zich herinnerde het gezien te hebben. De verbouwing had plaats rond 1763 en zijne nota werd een twaalftal jaren later geschreven. Hij plaatst Rubens' atelier in een voorkamer gelegen in den nieuwen bouw tegen de straat en nauwelijks groot genoeg om er een genre-schilder onzer dagen betamelijk in te huisvesten. Hij zag waarschijnlijk zelf in dat zijn gissing geen steek hield, want op het einde zijner nota zegt hij : « Ik begrijp niet goed hoe Rubens gerust hadde kunnen werken in een atelier, die « tegen de trap lag en dus veel te luidruchtig was. Ik zou eerder gelooven dat hij zijn werk« plaats had overgebracht naar een kamer in de kleine huizen nevens het groote. » Dus zou Rubens een prachtig gebouw hebben laten optrekken om er geen gebruik van te maken. Het is alles even ongegrond en men begrijpt niet hoe iemand, die de gravuren van Harrewyn onder de oogen had, niet dadelijk zag waartoe de nieuwe bouw diende. Voor ons staat het vast, dat Rubens zijn atelier vestigde in de zeer ruime benedenplaats, die haar licht nam ten noorden langs de vier groote ramen en de rosace, die uitzagen op de open plaats, en ten oosten langs de drie nog ruimer vensters, die hun licht kregen uit den tuin. Deze zaal was veertien meters lang, tien en half breed en van negen tot tien hoog. Zij was van de straat gescheiden door eene galerij of voorkamer met drie groote ramen op de straat uitkomende, tien en half meters lang en vijf meters breed, die voorzeker een aanhangsel der groote werkplaats was. Het groote atelier kreeg overvloedig licht uit het noorden en het oosten, de ingang langs den tuin liet toe de kolossale doeken met gemak in en uit te dragen, de plaats was in al hare afmetingen berekend en geschikt om tal van groote stukken tegelijkertijd te bevatten.

Het is waar dat in twee verschillende oorkonden gesproken wordt van schilderijen, die niet in de beneden-verdieping maar boven staan. Den 12en September 1612 betaalt Nikolaas Rockox, hoofdman der Kolveniersgilde, de arbeiders, die de *Afdoening van het Kruis* « van den « solder tot inden vloer, ten huyse vanden schilder » gebracht hebben en den 17en Augustus 1638 schrijft Rubens aan Lucas Faydherbe : « Siet toch wel toe, als ghij vertrecken sult, dat « alles wel opgesloten sij, ende datter gheene originaelen en blijven staen boven op het schilder« huys oft eenige schetsen. » Maar er dient opgemerkt dat in 1612 Rubens' huis op den Wapper nog niet gebouwd was en hij toen nog in de Kloosterstraat woonde, en wat het vertrek betreft boven op het schilderhuis, het is klaar dat het geen atelier was, maar eene plaats waar de stukken van weinig waarde geborgen werden.

Mols plaatst de slaapkamer met de koepelvormige zoldering op de verdieping boven den atelier, tusschen de voorkamer, uitziende op de straat, en een slaapkamer met alkoof, uitziende op den tuin. Wij kunnen gerust deze verdeeling aannemen, maar zijn overtuigd, dat, zoo de kamer met den koepel in den tijd van kanunnik van Hillewerve tot slaapkamer diende, Rubens deze zoomin als de aanpalende vertrekken tot huishoudelijk gerief benuttigde en hij er zijn schilderijen en kunstwerken in plaatste. De kapel, zooals zij voorkomt op de gravuur, was Rubens' museum ; met eene voorkamer lag het achter het oude gebouw, waarmede het verbonden was tegen den tuin ter linkerhand nevens de portiek. De Piles getuigt : « Tusschen de

open plaats en den tuin liet hij een ronde zaal bouwen in vorm gelijk aan het Pantheon van Rome en die haar licht kreeg door een opening in het midden van het koepelgewelf. Deze zaal was vol borstbeelden, antieke standbeelden, schilderijen die hij uit Italië had medegebracht en andere zeldzame en kostelijke dingen. Sandrart schrijft : Hij liet zich een zeer geriefelijk en schoon huis bouwen en daarin nevens den tuin eene kunstkamer in den vorm eener Rotunda met een van boven vallende licht, dat alle zeldzame schilderijen, standbeelden, zoowel van zijn eigen hand als van andere voorname kunstenaars, benevens meer verzamelde zeldzaamheden, welke daarin waren, allergunstigst bescheen. Mols zegt : de achthoekige kapel stijgt van den grond op met hare voorkamer, die terzijde ligt. De bovenkamer had een tribuna van waar men de mis kon hooren; deze kapel bezat eertijds een aanzienlijk getal relikwieën in schrijnen van onder tot boven geplaatst in nissen, welke in de hoeken gemaakt zijn. De ronde zaal, die tot Museum diende, zag er uit als een toren en droeg dan ook dien naam. (1) Er valt aan te merken dat de Piles Rubens' huis niet gezien heeft en het dus beschrijft van hooren zeggen en van ten naasten bij. Zoo komt het dat hij de ronde zaal plaatst tusschen den koer en den tuin, waar er nooit iets anders gestaan heeft dan de portiek; de waarheid is dat het Pantheon in den tuin tegen den ouden bouw oprees. In 1692 toen de gravuur van Harrewyn gemaakt werd was het Pantheon veranderd in kapel. De nissen, welke men er toen nog in bemerkte, zullen vroeger wel gediend hebben om marmeren beelden in te plaatsen; in de latere relikwiekassen werden eerst de gesneden steenen en medailles geborgen, waarvan Rubens bij zijn overlijden nog een groot getal bezat en die wij vermeld vinden in de nalatenschap van Albert Rubens onder den naam van diversche cassen met agaten en twee layen met diversche caskens met medaillien soo silvere als copere. (2) Voor schilderijen was er daar geen plaats; kapel en voorkamer, zooals Mols ze nog zag, konden slechts samen zeven meters lang en vier breed zijn. Volgens de Piles en Sandrart en volgens de gravuur was de Pantheon-kapel rond, volgens Mols was zij achthoekig. Het schijnt wel dat de binnenwanden achthoekig waren, maar dat het gewelf koepelvormig rond was. In den tijd toen Mols schreef, dit is in 1775 ongeveer, bestond de kapel nog. Volgens Victor van Grimbergen werd het Pantheon eerst weinige jaren vóór 1840 afgebroken. De laatste schrijver maakte een onderscheid tusschen het Pantheon van Rubens en de kapel van kanunnik Hillewerve; volgens ons zijn beide een en hetzelfde gebouw. Wij houden het ervoor dat het aangelegd werd na voltooiing van het nieuwe huis en dat Rubens het achter de bestaande woning liet optrekken, in den tuin, nadat hij in 1618 zijn kabinet van antieke marmers aanzienlijk had vermeerderd door de aanwerving van Dudley Carleton's verzameling.

In het Palazzo Pitti te Florence bevindt zich een schilderij door een onbekende voorstellende een salon, waarvan de wanden geheel met schilderijen bedekt zijn en van waar men uitzicht heeft op een halfronde zaal, langs boven verlicht en voorzien van een dubbele rij nissen, waarin antieke stand- en borstbeelden geplaatst zijn. De schilderij heet het Atelier van Rubens; de ronde zaal met de nissen zou zijn Museum zijn en de personages in het salon zijne vrouw en vrienden. Wij herkennen geen dezer laatste in de stoffeerende figuren, ook de bouw van den koepel komt niet geheel overeen met dien welken wij uit Harrewijns' gravuur kennen. Wel vindt men onder de schilderijen uit het salon twee of drie werken van Rubens, maar dit is

(1) Vuytten thoren, ten voors. huyse van den afflyvigen daer de antiquiteyten vanden heer afflyvigen stonden. *Archieven-Bulletijn*. II, blz. 81.

(2) *Rubens Bulletijn*. V, blz. 41-42.

zeker niet voldoende om de benoeming van « Atelier van Rubens » te wettigen. In elk geval bewijst het stuk, dat er te Antwerpen meer zulke kabinetten werden gebouwd of dat Rubens' museum door den schilder van het stuk gezien en nagevolgd werd.

Er bestaat nog een andere afbeelding van een binnenhuis, dat niet zonder waarschijnlijkheid gehouden wordt voor een van Rubens' woonvertrekken, namelijk in het Museum van Stockholm. Men ziet er twee rijk gekleede dames in gesprek en drie kinderen spelende met twee hondjes ; boven den schoorsteen en tegen de wanden hangen drie schilderijen van Rubens, de muren zijn bekleed met gouden leer, waarop gulden bloemen op groenen grond zijn afgebeeld. Men ziet er verder een zwartmarmeren schoorsteen met vergulde haardijzers, onder het raam een eikenhouten tafel met Oostersch kleed en daartegenover een gebeeldhouwd eiken buffet. De twee dames kunnen Isabella Brant en een vriendin zijn ; de drie kinderen schijnen de dochter en de twee zonen uit 's meesters eerste huwelijk te zijn. De schilderij vertoont dus een gezicht in Rubens' salon, geschilderd door een kunstenaar zijner vrienden rond 1622. Wellicht is de maker ervan niemand anders dan Sebastiaan Vrancx, aan wien door het sterfhuis van Isabella Brant 300 gulden betaald werd voor een schilderij gemaakt voor Rubens' eerste vrouw(1).



DE KUNSTKAMER VAN EEN ANTWERPSCHEN LIEFHEBBER (RUBENS?) UIT DE XVIIe EEUW. — Naar eene schilderij door een onbekende (Pitti Paleis, Florence).

Zoo had Rubens zich dan een waardige woonplaats, een echt paleis gebouwd. Het wekte de bewondering van zijn medeburgers, die er

(1) Item betaelt aen Sebastiaen Francx over t' gene hem quam van een schilderije by hem voor de afflyvighe gemaeckt int leven van haer. (*Rubens Bulletijn*. IV, blz. 175).



ALBERTUS EN NIKOLAAS RUBENS
(Liechtenstein Galerij, Weenen)



fier op waren ; geen vorst of vreemdeling van aanzien bezocht de stad zonder het te gaan zien. Toen Balthasar Moretus het plan had opgevat het huis zijner voorouders te laten volledigen en verfraaien, schreef zijn vriend Woverius hem : « Vooruit, mijn beste Moretus, en ga voort den » roem van uw geslacht niet enkel door uwe kunst en geleerdheid, maar nog door de pracht » van hunne woning te verhoogen. Gelukkig ons Antwerpen, dat twee zulke burgers telt als » Rubens en Moretus. Beider huizen zullen door de vreemdelingen met verbazing aanschouwd



RUBENS' HUISKAMER — Schilderij door een onbekende (Museum, Stockholm).

» en door de reizigers met bewondering bezocht worden. Wij zullen ons ten allen tijde ver» heugen in de gunst en de vriendschap van twee zulke vrienden. (1) » Golnitzius, die het rond 1625 bezocht, getuigde dat wat hij in Rubens' huis zag aan beeldhouwwerk, drijfwerk en schilderijen met geen pen te beschrijven was. De Deen Otto Sperling, die in 1621 te Antwerpen kwam, bracht een bezoek aan Rubens, die een dienaar gelastte hem rond te leiden in zijn prachtig paleis en hem zijne oudheden en Grieksche en Romeinsche beelden te toonen. « Wij » zagen nog, zegt deze, onder andere een ruime plaats zonder vensters, maar die haar licht » kreeg door een ruime opening te midden der zoldering. Daar waren tal van leerlingen bezig » ieder met een verschillend werk, waarvan Rubens hun een teekening had bezorgd en waarvan » hij het krijt hier en daar met kleuren had opgehoogd. » Die ruime plaats heeft geen verder spoor nagelaten in de teekeningen en beschrijvingen, die wij van het huis bezitten. Onmogelijk is het te zeggen waar de werkplaats der leerlingen lag : in het hoofdgebouw althans vinden wij er geene andere ruimte voor dan het werkhuis van den meester.

(1) Jo. Woverius aan Balth. Moretus. 1 October 1620 (Archief Museum Plantin-Moretus. — Ontvangen Brieven T-Z, blz. 493).

Door het bouwen van dit paleis toonde Rubens dat hij met vertrouwen de toekomst te gemoet zag en dat de eerste jaren van zijn terugkeer hem reeds een merkelijke welvaart hadden aangebracht. De Meir was de voornaamste plaats van Antwerpen en de Wapper, die in de onmiddellijke nabijheid lag, maakte dus deel van een rijke buurt. Men vond toen aan dien kant nog uitgestrekte erven, die voor bleekhoven en weversramen dienden en zoo was het Rubens mogelijk grond te vinden voor den ruimen tuin, die zich achter zijn huis uitstrekte. Hij had in 1611 den eigendom 7600 gulden betaald, ongeveer 45,000 frank, volgens de geldwaarde van onzen tijd; de nieuwe bouw zal hem ongetwijfeld meer gekost hebben, zoodat hij weinige jaren na zijn huwelijk in staat was een som van meer dan 100,000 frank uit te geven voor zijne woning, een klaar bewijs hoe spoedig hij rijkelijk door de fortuin bedeeld werd.

Na Rubens' dood bleef zijn huis nog twintig jaar in het bezit zijner erfgenamen. In de boedelbeschrijving van Albert Rubens vinden wij dat het in 1657 bewoond werd door den markies van Nieuw-Casteel, die er jaarlijks zes honderd gulden huur voor betaalde. Op 16 September 1660 kocht Jacomo van Eyck het tegen den prijs van twintig duizend gulden (1); zijne weduwe Cornelia Hillewerve verkocht het aan haren broeder Hendrik Hillewerve den 18en Januari 1680 en deze schonk het den 7en Maart 1691 aan Joanna en Theresia van Eyck, twee kloosterlingen. Het ging dan nog in verschillende handen over tot het den 3en Augustus 1763 gekocht werd door Karel-Nikolaas-Joseph de Bosschaert, aan wiens afstammelingen het nog toehoort.

Tot in 1763 had het allicht inwendige veranderingen ondergaan, maar in zijn geheel was het gebleven zooals Rubens het had bewoond. Toen werd het echter erg mishandeld. Het gebouw der XVIe eeuw werd afgebroken en vervangen door een in moderneren trant, de muurschilderingen op de binnengevels verdwenen, de trap werd weggebroken, het hooge werkhuis werd in twee verdiepingen gesplitst, al wat het door Rubens gebouwde schoons en eigenaardigs bezat ging verloren behalve de portiek en het paviljoen. Afgebroken werd het echter nooit; de muren aan de straat en tegen de binnenplaats zijn gebleven, de vensters der beneden-verdieping zijn noodzakelijk moeten veranderd worden, maar die der toenmalige eerste verdieping schijnen behouden en zijn die der tweede verdieping geworden. Zoo is ook het oude dak gebleven; de windwijzer en de toortsen, die het bekroonden toen Harrewyn het liet graveeren, bevinden zich nog op hunne plaats, en boven Rubens' atelier vindt men nog vastgemaakt in het nok een windas met een zeer oud rad, waarschijnlijk gediend hebbende om de zware paneelen op te lichten. Rond 1840 werd het huis gescheiden in twee deelen; een tweede ingangpoort werd hierdoor noodzakelijk en een scheidsmuur doorsneed de binnenplaats in twee helften en verdeelde ook de portiek tusschen de twee woningen. Treurig en beschamend! Noch land, noch stad, noch medeburgers hebben behoefte gevoeld de woning van onzen grootsten kunstenaar te redden, wanneer zij nog niet verminkt, of ze te herstellen, wanneer zij verknoeid was.

Een der onderwerpen door Rubens op den binnengevel van zijn huis geschilderd is ons nader bekend uit den *Perseus en Andromeda (Œuvre.* Nr 665), in het Berlijnsch Museum. Andromeda is geheel naakt vastgebonden aan de rots, twee liefdegoodjes staan naast haar, van welke het eene Perseus helpt in het losmaken der boeien. Het gevleugelde paard van den held wordt bij den toom gehouden door een derde goodje, terwijl een vierde op het paard zit en een vijfde ook poogt er zich op te hijschen. Links de zee en op het strand het gedoode

(1) *Rubens Bulletijn.* V, blz. 53, 63.

monster. De schildering is heel koel, kalm, zonder veel uitsprong en kleurenwerking; zij draagt wel in hare dunne vlakke penseeling de kenmerken eigen aan de muurschildering.

Met eenige wijzigingen in de onderdeelen der samenstelling, herschilderde Rubens in denzelfden, lichten, dunnen, vluchtigen trant dit onderwerp, korten tijd nadien, vermoedelijk in 1617. Dit tweede stuk *(Œuvre.* Nr 666) behoort aan het Museum l'Ermitage van Sint-Petersburg. Het uitvoeren dezer twee paneelen valt samen met de schildering op den zijgevel van zijn nieuw huis.

Rubens' kinderen. — Clara-Serena. — Toen Rubens in 1615 zijn nieuw huis ging bouwen waren zijne twee oudste kinderen geboren. Het eerste werd gedoopt den 21en Maart 1611 in de Sint-Andrieskerk en ontving den naam van Clara-Serena, haar oom Filips Rubens was peter, hare grootmoeder Clara de Moy was meter en naar deze werd zij genoemd. Wellicht duidt de toegevoegde naam Serena op de Infante, die zou geoorloofd hebben haar als meter van het kind te beschouwen. Daar de naam van dit kind tot dan toe in geen ander schrift vermeld werd, vermoedde de heer Génard, dat het slechts korten tijd leefde. Dit is niet zoo: Clara-Serena bereikte den ouderdom van twaalf jaar en ongeveer zeven maanden. Wij vinden haar nog slechts eens vermeld na den dag van haren doop en dit is in een woord van rouwbeklag geschreven kort na haar overlijden. Den 11en Februari 1624 meldde Peiresc aan zijnen vriend Rubens: "Na zoo lange maanden stilzwijgens van een zoo vriendelijk man als gij, ontvang ik eindelijk een brief gedagteekend van 25 October, in antwoord op dien, welken ik u schreef op de boot van Bordeaux naar Cadillac varende. Dit stilzwijgen viel mij pijnlijk, vooral omdat het mij beroofde van uw zoo aangenaam verkeer en omdat het samenviel met het verlies der zeldzaamste voorwerpen, welke ik gedurende lange jaren bijeengebracht had, een verlies waarover ik u verleden maand breedvoerig en misschien tot vervelens toe heb geschreven. (1) Ik gevoelde een grooten troost, wanneer ik uwen liefdevollen brief las, maar toen ik de dagteekening en het naschrift zag, dat later geschreven is, werd mijne droefheid hernieuwd en kon ik enkel de smart deelen, welke gij moet geleden hebben door het afsterven van uwe eenige dochter, die reeds zooveel begaafdheden bezat. Het leed uwer teergeliefde vrouw moet het uwe nog verhoogd hebben, vermits bij uwen eigen rouw zich nog de droefheid moet gevoegd hebben de moeder te zien lijden. Gij zijt niet van die menschen, die troost behoeven, daar gij de vergankelijkheid van het menschelijk leven kent en de genade, die God ons zoo dikwijls verleent met een kind aan de aarde te ontrooven om het te doen herleven in den hemel en het niet blootgesteld te laten aan lange ziekelijkheden of aan ongelukken en beproevingen, die het hart eens vaders nog zwaarder vallen dan het heengaan in die jaren van onschuld. Gij hebt eerder God te loven van ze zoo lang voor uwe liefde bewaard te hebben, en dit volstaat bijna om u een grooter goddelijke genade te verwerven en u elders een rijker aandeel in zijnen zegen te doen bekomen." Deze welgemeende troostrede is alles wat de geschiedenis over het kind weet mee te deelen. De oude parochieboeken der stad bevatten niets over hare begrafenis. Rubens meldde het overlijden van zijne dochter in het naschrift van een brief gedagteekend van 25 October 1623; dit naschrift werd later bij den brief gevoegd; zeer kort na dien datum moet hij dus zijn kind verloren hebben.

(1) Gedurende Peiresc's verblijf te Parijs, waren te Aix en Provence de zeldzaamste stukken uit zijn verzameling van gouden munten, gesneden steenen en andere oudheden gestolen. In zijn brief van 13 November 1623 had hij breedvoerig over die ramp aan Rubens geschreven.

Er heeft wel een ander aandenken van haar bestaan en misschien bestaat het nog, namelijk haar portret, geschilderd door haar vader. De boedelbeschrijving van Jan Brant, Rubens' schoonvader, vermeldt onder talrijke schilderijen in het bezit des aflijvigen : « Twee stucxkens schil-» derije respective, op panneel, olieverve, in lijste, d'een van Jan Brant, des afflijvigen soontken » was, ende d'ander van Clara Serena Rubens, dochterken was des voors. Hr Rubbens. » (1) Van de twee kinderen, die hier afgebeeld waren, was het eerste veel vroeger geboren dan het tweede. De jonge Jan Brant toch was de broeder van Isabella Brant, Clara-Serena's moeder; hij werd geboren den 22en Augustus 1596 en stierf ongehuwd. Rubens kan hem geschilderd hebben vóór zijn vertrek naar Italië, maar het is ook mogelijk dat hij een portret door een ander kunstenaar gemaakt naschilderde om als tegenhanger voor dat van zijn dochtertje te dienen. Het portret van Clara-Serena zal wel van haar vaders hand zijn. Met zekerheid is ons niet bekend waar het gebleven is; het is wel mogelijk dat het het kinderportret is uit de Liechtenstein Galerij (*Œuvre*. Nr 1134). De gelijkenis met Albertus Rubens trof reeds Bode, die er den oudsten zoon van Rubens meende in te herkennen, terwijl wij het kinderhoofdje altijd hielden voor dat van een meisje. De kleine ziet er zeer opgewekt uit, zij lacht guitig, zij draagt een stijven uitstaanden kraag; in hare opgaande wenkbrauwen, in heel haar gezichtje herkent men een treffende overeenkomst met de trekken van Isabella Brant.



CLARA-SERENA RUBENS (?) (Liechtenstein, Weenen).

ALBERTUS RUBENS. — Rubens' tweede kind en oudste zoon, Albertus genaamd, werd gedoopt in de Sint-Andrieskerk den 5en Juni 1614; peter was aartshertog Albertus, vertegenwoordigd door Señor Johan de Silva; meter was Clara Brant, Isabella's zuster. Wij bezitten verscheiden portretten van Albertus uit zijne kinderjaren, geteekend door zijn vader. Het eerste verdient nauwelijks den naam van portret. Het is een penteekening toehoorende aan het prentenkabinet van het British Museum, waarop twee hoofden met de achterzijde tegen elkander geplaatst afgebeeld zijn; het eene is een vrouwenhoofd en Rubens schreef er het woord *Psyché* bij, het andere is een kinderhoofd en de teekenaar lichtte het toe met de woorden *Cupido ex Albertuli mei imagine* (Cupido naar het beeld van mijn Aalbrechtje). Het kind, zooals het daar geschetst is, kan nauwelijks twee jaar oud zijn, het is van ter zijde gezien, heeft een sterk gewelfd voorhoofd, bolle wangen en lange haren; de teekening is niet veel meer dan eene krabbeling zonder nauwkeurige aanduiding der trekken.

(1) *Rubens Bulletijn*, IV, blz 230.

Het Museum l'Ermitage te Sint-Petersburg bezit twee teekeningen van Albertus' portret. In het eene wordt hij tot aan de borst, geheel van voren en met wijd geopende en verbaasd starende oogen; in het andere wordt hij een weinig van ter zijde en met zachten blik gezien. In beide kan hij drie of vier jaar oud zijn, wat de veronderstelling wettigt, dat hij zou geteekend zijn om als model te dienen in de *Aanbidding der Koningen* uit de Sint-Janskerk van Mechelen. Eene vierde teekening, toehoorende aan graaf Duchastel-Dandelot te Brussel (*Œuvre*. Nr 1518), stelt Albertus voor, wanneer hij ongeveer twaalf jaar oud geworden is. Men kan niet zeggen, dat het een mooie jongen is: de lijn die zijn wezenstrekken teekenen tegen de lijst zijner lokken is verre van behagelijk, de wenkbrauwboog en het kaaksbeen doen ze sterk hobbelen, de neus is klein en dik van punt, de mond groot, de rechterwenkbrauwen sterk opgetrokken, de oogen wijd van elkander staande; fraai vallen de lange krullende haren langs de wangen. Onbevalliger wordt het portret nog gemaakt doordien het aan de bovenzijde afgebroken is door de lijn, die de hoed teekende zonder dat de hoed zelf afgebeeld zij. Deze teekening diende als studie voor het portret van Rubens' twee oudste zonen, welk zich bevindt in de galerij van prins Liechtenstein te Weenen en waarvan het Museum van Dresden een herhaling bezit (*Œuvre*. Nr 1036). In de schildering draagt Aalbrecht Rubens een grooten vilten hoed met slappe randen; hij is afgebeeld in sierlijke houding met den linkerarm over den schouder van zijn broeder geslagen, den rechterarm op de heup met een boek in de hand, de beenen over elkander gekruist, een uitgetrokken grijzen handschoen in de linkerhand houdende; hij draagt een grooten witten, geplooiden kraag, een zwart zijden vest met spleten op borst en armen, waardoor het witte linnen komt piepen, een wijde zwarte broek, zwarte kousen en schoenen met strikken op de wreef. Hij ziet er gezond en opgeruimd uit, een flinken knaap, die vader met zijn tooverend penseel tot een toonbeeld van voornaamheid heeft omgeschapen; toch zijn de trekken niet fraai, de groote mond, de wijd uiteenstaande oogen, de kleine neus, de sterke kaaksbeenderen, al trekken die de jongen van zijn moeder erfde, blijven bestaan in de prachtige schildering.



ALBERTUS RUBENS — Teekening (Ermitage, St-Petersburg).

In verscheiden schilderijen treffen wij kinderen aan, voor welke Albertus poseerde : zoo in de *Aanbidding der Koningen* te Mechelen en in een drietal andere Aanbiddingen van denzelfden tijd; zoo nog in den *Jozef met het Kindeken Jezus*, eene teekening toehoorende aan den graaf Duchastel-Dandelot, gemaakt naar de schilderij der kerk van de ongeschoeide Carmelieten te Morlane bij Namen; in *den Silenustocht* te Berlijn en in meer andere.

Aalbrecht Rubens schijnt de lieveling van zijn vader geweest te zijn, deze spreekt er nooit dan met teederheid of trots over. Wanneer hij zich te Madrid bevond en van daar den 29en December 1628 aan zijnen vriend Gevartius schrijft zegt hij hem : « Ik verzoek u mijn kleinen » Aalbrecht als mijn eigen beeltenis niet in uw heiligdom of bij uwe huisgoden maar in uw

studievertrek te houden. Ik heb den jongen lief en beveel hem u dringend aan, als aan mijn besten vriend en den hoogepriester der Muzen, opdat gij met mijn schoonvader en schoonbroeder Brant er zorg voor draget, in mijn leven zoowel als na mijn dood.

Den 15en September 1629 schrijft hij uit Londen nogmaals aan Gevartius over Aalbrecht : Ick hope dat mynen sone te minsten in dese myne obligatie tot UE.waerts sal mynen erfghenaem wesen, ghelyck hy oock een groote part deelachtich is in UE. faveur ende sculdich is aen UE. goede instructie het beste deel van hem selven. Ick sal hem te meer achten omdat UE. hem estimeert, wyens jugement ghewichtiger is als het myne; toch ick hebbe altyts in hem ghemerckt seer goede wille. My is seer lief dat hy nu beter is Godt lof ende ick bedancke UE. grootelycx voor de goede tydinghe ende voor de eere ende consolacie, die UE. hem ghegeven heeft met syne visites, gheduerende syn sieckte. Hij is te jonck *(si natura ordinem servet)* [naar den natuurlijken loop der zaken] om voor ons te gaen, Godt geve hem leven om wel te leven, *neque enim quam diu, sed quam bene agatur fabula refert* [want niet hoe lang maar hoe wel hij leefde zal men van hem verhalen].

Uit deze woorden mag men opmerken, dat Rubens de leiding der studiën van zijn oudsten zoon aan Gevartius had opgedragen. Wij weten van elders, dat hij bij de paters Augustijnen school ging. De vruchten van dit onderwijs waren wat men er van verwachten mocht. Aalbrecht Rubens legde zich toe op de studie van Latijn en Grieksch, van de oudheden en van de penningkunde. In een brief door Rubens aan Peiresc geschreven den 10en Augustus 1630 stelt hij hem verklaringen voor van een drievoet en andere oudheden, waarvan zijn vriend hem teekeningen had gezonden. Op het einde van zijn brief zegt hij : Ziehier eenige plaatsen uit Latijnsche en Grieksche schrijvers, die mijn zoon Albertus mij aan de hand heeft gedaan tot staving mijner meening. Hij legt zich ernstig toe op de oudheidkunde en doet tamelijk grooten vooruitgang in de Grieksche letteren; hij vereert in de hoogste mate uwen naam en uw verheven geest, aanvaard hem onder uwe volgelingen en in uwe welwillendheid. En nu volgt een heele bladzijde aanhalingen over de drievoeten uit de werken van Isidorus, Athenæus, Julius Pollux, Servius, Pausanias en Suidas, die door den jongen geleerde aan zijn vader bezorgd werden.

Albertus Rubens had zijn heele leven liefhebberij in die vakken der wetenschap en verwierf er zich een eervollen naam in. Wonder genoeg echter, hij gaf geen zijner schriften uit en wanneer er al eens een gedrukt werd zette hij er zijnen naam niet op. Er bestaat een enkele uitzondering op den regel. Toen in 1627 Joannes Hemelarius de tweede uitgave liet verschijnen der gouden munten van de Romeinsche keizers, die zich bevonden in de verzameling van Karel van Croy hertog van Aarschot, plaatste Albertus Rubens een Latijnsch lofvers in den smaak van dien tijd vooraan in het werk en onderteekende het in jeugdig zelfvertrouwen met zijnen naam: hij was toen dertien jaar oud. Men mocht een rijken letterarbeid verwachten van iemand, die in zijn kinderjaren reeds zijn naam en zijn schrijven liet drukken. Dit vooruitzicht werd gelogenstraft : Aalbrecht Rubens gaf zelf niets meer uit.

Wanneer 27 jaar later de drukker Hendrik Aertssens een nieuwe uitgaaf van de muntenverzameling van den hertog van Aarschot wilde laten verschijnen wendde hij zich tot Gaspar Gevartius, en vroeg hem of hij hem niets kon bezorgen, dat een nieuwen luister aan dezen herdruk zou bijzetten. Gevartius antwoordde hem, dat een zijner vrienden, een degelijk oudheidkundige, sedert lang een korte maar geleerde verklaring op de munten der keizers geschreven had en dat het de moeite waard zou zijn deze in het werk op te nemen. De drukker begaf zich

tot den bedoelden schrijver, vroeg de noodige toelating en verkreeg ze, maar de geleerde deed opmerken, dat zijne verhandeling reeds voor meer dan twintig jaar geschreven was, dat zij niet bestemd was om uitgegeven te worden en hij nu geen tijd meer had om ze na te zien; hij liet ten slotte den drukker vrij ermede te handelen, zooals hij verkoos, maar verbood hem er zijn naam onder te zetten. De geleerde was niemand anders dan Albertus Rubens zooals Gevartius het later aan Graevius verklaarde.

Hij schreef nog verscheiden verhandelingen over Romeinsche oudheden, maar liet niets drukken. In den loop zijner laatste ziekte, toen hij vermoedde dat zijne dagen geteld waren, sprak hij den wensch uit, dat zijn erfgenamen het pak groote en kleine ongeordende blaadjes, waarop hij die bijdragen geschreven had, zouden laten drukken. Hij zond ze aan Gevartius met verzoek ze ter hand te stellen aan den Leidschen geleerde Joannes-Fredericus Gronovius om ze te schikken en uit te geven. Gronovius, op zijne beurt, overhandigde ze aan den oudheidkundige Joannes-Georgius Graevius, die ze in 1665 door tusschenkomst van Gevartius, bij Moretus liet verschijnen. Het voornaamste dier schriften is gewijd aan de kleederdracht der Romeinen, waarbij dan nog een vijftal over gesneden steenen, munten en andere punten van oudheid komen. Later liet Graevius de meeste dezer bijdragen in het zesde en elfde deel van zijn Schat der Romeinsche oudheden *(Thesaurus Antiquitatum Romanarum)* herdrukken. Albertus Rubens had bij de geschriften, voor Gronovius bestemd, zijne verhandeling gevoegd over de beroemde gesneden steenen van Augustus en Tiberius, tot wier verklaring zijn vader en dezes vriend Nicolas Peiresc menigen brief gewisseld hadden en die Rubens in het koper had laten snijden. Toen hij in 1655 dit stuk aan Gevartius zond, verklaarde hij dat de brieven van Peiresc over het onderwerp in zijn bezit waren gebleven. Waarschijnlijk bezat hij wel meer van zijn vaders briefwisseling, maar heel die kostelijke schat is voor ons spoorloos verdwenen.

Toen Albertus Rubens de Commentariën schreef op de munten van den hertog van Aarschot, was hij twintig jaar oud; reeds vier jaar vroeger was hij tot secretaris van den geheimen raad des lands benoemd, zijn patent is gedagteekend van 15 Juni 1630. Hij zou echter eerst in werkelijken dienst treden na den dood zijns vaders of wanneer deze zijn ambt zou neerleggen. Dit laatste gebeurde den 19en April 1640, wanneer Rubens, zijne krachten voelende verzwakken, het secretariaat van Staat met de daaraan verbonden jaarwedde aan zijn oudsten zoon afstond. Intusschentijd maakte hij naar de gewoonte der hoogere klas en der kunstenaars en geleerden eene reis door Italië; zijn vader schreef den 18en December 1634 aan Peiresc, dat zijn zoon Albertus zich op dit oogenblik te Venetië bevond, dat zijne reis in Italië een geheel jaar zou duren en dat hij na afloop den geleerden Franschman in Provence zou gaan bezoeken.

Albertus verhuisde naar Brussel na zijn huwelijk, dat den 3en Januari 1641 gevierd werd. Zijne vrouw was Clara Delmonte, dochter van Raymond en van Susanna Fourment, de zuster van Helena, Rubens' tweede vrouw. Hoe bijzonder veel onze schilder hield van de toekomende schoonmoeder van zijn zoon, de vrouw met den strooien hoed, weten wij uit de talrijke portretten, die hij maakte van Susanna Fourment. Albertus Rubens en zijne vrouw stierven vroegtijdig: hij den eersten October 1657, zij den 25en November daaropvolgende; beiden werden in de Sint-Jacobskerk in de lijkkapel van Petrus-Paulus Rubens begraven. Hij zelf geeft de reden der ziekte op, die een einde aan zijn kort leven stelde. Op 31 December 1656 schreef hij aan zijn vriend Daniel Heinsius: « Mijn eenige zoon, een kind, dat de beste hoop gaf werd op het « einde van Juli laatstleden door een hond lichtelijk gebeten, vijftig dagen later werd hij eerst « door watervrees aangetast, waarop hondsdolheid volgde en in weinige uren werd hij mij

ontroofd. Door dien slag ben ik zoodanig verpletterd, dat ik nauwelijks tot bezinning komen kan. — Het ongelukkige kind stierf den 11en September 1656; de vader had sedert dan geen gezond uur meer en een jaar later overleed hij. (1)

NIKOLAAS RUBENS. — Rubens' tweede zoon, Nikolaas, werd gedoopt in de Sint-Jacobskerk den 23en Maart 1618. Zijn peter was Andreas Picheneotti, plaatsvervanger van Nikolaas Pallavicini, den Genueeschen edelman, tot wien Rubens in vriendschappelijke betrekkingen stond. In Juli 1607 had hij met het gevolg van den hertog van Mantua in het huis van Pallavicini gewoond; in zijn *Paleizen van Genua* nam hij de afbeelding van die woning op; in later jaren schilderde hij voor het altaar van den H. Ignatius in de Jezuïetenkerk te Genua een schilderij, die hem door denzelfden edelman was besteld en de *Mirakelen van den H. Ignatius* verbeeldde. Waarschijnlijk was deze ook een der Genueesche kooplieden, voor wie Rubens in 1618 de kartons der tapijten van de *Geschiedenis van Decius Mus* schilderde.



NIKOLAAS RUBENS — Teekening (Albertina).

Nikolaas Rubens bekwam in later jaren den titel van heer van Ramey door den aankoop van dit landgoed op 16 April 1643. Zijn levensgeschiedenis bevat weinig wetenswaardigs. Den 9en October 1640 huwde hij Constantia Helman, die hem zeven kinderen baarde. Hij stierf reeds op 28 September 1655. Hij is ons best bekend door de schilderij, waarop hij met zijn broeder Albertus is voorgesteld en van welke wij hooger spraken. Nikolaas Rubens was toen zeven of acht jaar oud. Hij wordt voorgesteld blootshoofds met een blauw vestje aan, waarvan de spleten gele stof laten doorkijken en waarop linten van dezelfde kleur liggen; de korte broek is van grijze tint, de kousen wit met gele strikken. In de rechterhand houdt hij de kruk, waarop hij een sijsje leert; met de linker houdt hij den draad, waaraan de vogel vast is: hij vermaakt zich met het spel dat gedurende eeuwen een groote liefhebberij van Antwerpsche jongens was en dat eerst in onze dagen uit de mode geraakte. Hij is haast geheel van ter zijde gezien met het linkerbeen wat vooruit gezet; evenals zijn broer draagt hij lang lichtbruin haar. Het is een heel aardig ventje in zijn sierlijk zondagspak, regelmatiger van trekken dan zijn broeder en meer aan zijn vader gelijkende. Rubens schilderde hem meermalen: zoo vinden wij hem weer in het kind met den vogel uit het Museum van Berlijn, toen hij eerst een paar jaren oud was (*Œuvre.* Nr 1038). Ook in de schilderijen, waarop kinderen afgebeeld zijn, herkennen

(1) Over Albertus Rubens: J.-C.-G. BOOT: *Johannis Frederici Gronovii ad Albertum Rubenium Epistolæ X.* Romæ, Reale Academia dei Lincei, 1877. — ALBERTUS RUBENS: *De re vestiaria veterum.* Antv. Plantin, 1655. — BURMANNUS: *Sylloges epistolarum.* II, blz. 761. — J.-G. GRAEVIUS: *Thesaurus Antiquitatum Romanarum.* 1677. In-fol. Voorrede van deel VI. — *Rubens Bulletijn.* III, blz. 101 en V. 11.

wij hem herhaaldelijk: in het *Huwelijk van Maria van Medici* zit hij op den voorsten der twee leeuwen, gespannen in den wagen der Stad Lyons; in de *O.-L.-V. met de boetvaardigen* uit het Museum van Cassel, zien wij de twee kinderen: Albertus is vijf, Nikolaas één jaar oud; in *Rubens wandelende met Helena Fourment* uit de Pinacotheek te Munchen, volgt hij het jong gehuwde paar. Zijn vader teekende hem herhaaldelijk. De Albertina bezit vier verschillende conterfeitsels van hem, alle uitmuntend van bewerking: het eene gemaakt wanneer het kind ongeveer twee jaar oud was *(Œuvre.* Nr 1520); het andere waarschijnlijk tezelfder tijd gemaakt maar meer van terzijde gezien *(Œuvre.* Nr 1521) en gelijk het vorige gemaakt als studie voor het jongetje in de *O.-L.-V. met de boetvaardigen;* verder een portret in zwart krijt, dat tot studie diende voor de schilderij uit de Liechtenstein-Galerij en een ander, waarin hij voorgesteld wordt in den ouderdom van negen of tien jaar met een zware wollen pet op het hoofd, lange haarlokken, die tot op zijne schouders vallen en een mantel, waarvan een der panden over de borst gehaald en over den schouder geworpen is *(Œuvre.* Ns 1523-1524).

RUBENS' OVERGANG TOT ZIJNE TWEEDE MANIER. — In den loop der drie laatste jaren van Rubens' verblijf in het huis der Kloosterstraat, gedurende welke hij de werken voortbracht, waarvan wij nu te spreken hebben, ondergaat zijn trant een gevoelige wijziging en vangt een nieuw tijdperk van zijn kunstenaarsleven aan, dat duurt van 1612 tot 1625. Hij maakt zich los van de academische vormen en van de geroosterde tonen, die hij aangenomen heeft aan gene zijde der Alpen; hij aanschouwt de wereld met eigen oog en geeft ze naar eigen opvatting weer. Het lijkt wel alsof, nu hij in het vaderland was teruggekeerd en uit het ongestadige leven van vroeger de rust aan den huiselijken haard had gevonden, nu zijn toekomst verzekerd was en een schitterende loopbaan zich voor hem opende, hij ook kalmer werd in zijn wereldbeschouwing en meer Vlaamsch in zijne uitdrukking. Zijne menschen worden tot normaler verhoudingen teruggebracht; zij worden gezond van uitzicht, mollig van vleesch, blank van huid; de mannen kloek van ledenbouw; de vrouwen weelderig van vormen; allen kinderen van het blonde Noorden. Hunne daden worden bezadigd, hunne handeling verkrijgt stille harmonie, zij zien er gelukkiger, tevredener uit, omdat hun maker zelf gelukkig en tevreden is. In de machtige poëzie, die ons tegenwaait uit de stukken, die in den trant der groote Italiaansche heldenschilders zijn uitgevoerd, mengt zich later de zachtere toon van het werkelijk leven, meer overeenstemmende met de Nederlandsche kunst. Ook kleur en licht worden blijder, helderder; lachende glanzende tonen worden in groote ongebroken vakken gelegd. Niet het dageraadslicht der oudste Italianen, niet de avondgloed der Venetianen, niet de karakterlooze klaarte der Florentijnen, noch de vallende nacht der jongste Italiaansche naturalisten beschijnt zijn tafereelen, maar de volle heldere dag met zijn blank en warm licht. De schaduwen worden dunner en hun rol bescheidener. De omtrekken verliezen hunne hardheid van vroeger, maar blijven duidelijk afgeteekend. De overgang van zijn zuiderlijken naar zijn noordelijken trant brengt een tijd mede van terugwerking tegen zijn vroeger manier, waarbij deze nieuwe richting overdreven wordt en zijn zin voor werkelijkheid tot verlammende bezadigdheid, zijne gematigdheid tot nuchterheid, zijne blondheid tot krachteloosheid overslaat. De schilderijen van 1613 tot 1615 behooren tot dien tijd van stilstand of achteruitgang, een tijd van verdooving zijner gloedvolle kunst; maar weldra komt hij die crisis te boven, hij maakt zich los van die beklemdheid en herneemt zijne heerschappij over de stof die hij bewerkt en over het penseel dat hij hanteert.

Die plotselinge ommekeer in Rubens' trant, dit verzaken aan den zuidelijken invloed is een der wonderlijkste en gewichtigste gebeurtenissen in 's kunstenaars loopbaan. Dat hij in

Vlaanderen weer Vlaamsch werd, dat hij onder een verschillend licht en te midden van blonde menschen niet voortging te schilderen zooals hij deed in de zuidelijke luchtstreek is gemakkelijk te begrijpen; maar dat hij nu verviel in dit uiterste van spierloosheid en zalvigheid komt toch al heel vreemd voor. Wij kunnen er geen andere verklaring van geven dan dat hij, bewust of onbewust, terugkeerde naar zijn trant van vóór 1600, aangenomen onder den invloed van Otto Vænius. Die oplossing van het raadsel moge verbazen, maar zij schijnt ons onbetwistbaar. Indien de *Ongeloovige Thomas* van 1613 verwantschap toont met eenige vroegere kunst, dan is het met die van zijn meester. Ook bij dezen en bij dezen alleen vindt men de bollige, vettige figuren, liefelijk van houding, maar krachteloos van spieren, de helle blonde tonen zonder gloed noch speling, die Rubens' werken van de jaren 1613-1615 kenmerken. Hoog boven Otto Vænius staat hij, ook in dien tijd van crisis, maar de familietrek tusschen beiden zegepraalt weer voor een tijd. De bewijzen liggen voor de hand: de werken uit die jaren sluiten zich op treffende wijze aan bij die van 1600: de *Dronken Herkules* en de *Deugdzame Held* uit het Museum van Dresden, geschilderd onmiddellijk voor zijn vertrek uit Antwerpen of na zijn aankomst in Italië, zijn ten nauwste verwant met die welke in de vier of vijf jaar na zijn terugkeer werden uitgevoerd; de Venus uit het laatstgenoemde stuk is een tweelingzuster van de *Verkouden Venus* uit het Museum van Antwerpen van 1614. Zijne werken in Italië gemaakt en die welke hij gedurende de drie eerste jaren na zijn terugkomst in Antwerpen voortbracht, liggen als een glanzend intermezzo tusschen de schaarsche voortbrengsels zijner leerjaren en de onoverzienbare reeks der scheppingen zijner meesterjaren. Met deze laatste vooral beheerscht hij de wereldkunst gedurende dertig jaar en sticht hij de school, die een eeuw lang zonder mededingster in onze gewesten zal blijven.

De Afdoening van het Kruis. — Aan den ingang van het tweede tijdperk van Rubens' loopbaan als kunstenaar, staat een zijner meesterstukken: *De Afdoening van het Kruis (Œuvre.* Ns 307-310). Het werk werd hem besteld door de Antwerpsche gilde der Kolveniers voor haar altaar, dat zich bevond in de O.-L.-V.-kerk, in den rechterarm van den kruisbeuk, tegen denzelfden wand, waar het stuk nu hangt, maar eenige stappen dichter bij den ingang.

De Gilde bezat eene kamer gelegen in de Gildekamerstraat in het huis de *Half Mane* en een tuin gelegen in de Kolvenierstraat, die zich uitstrekte van ten halve de straat tot aan het Hopland en langs achter paalde tegen den bleekhof, dien Rubens aankocht om er zijn huis te bouwen. De bestelling der schilderij valt samen met dien aankoop. Den 4en Januari 1611 werd de verkoopakte van den eigendom aan den Wapper opgemaakt en reeds den 13en Maart daaropvolgende komt de Kamer bijeen om te beraadslagen over het maken van het nieuwe altaar. Den 7en September van hetzelfde jaar heeft een tweede vergadering plaats met den schilder, en in tegenwoordigheid van den hoofdman Nikolaas Rockox, burgemeester van Antwerpen, besteedde men hem de nieuwe altaartafel aan. Naar het gebruik van den tijd werd er bij die gelegenheid feestelijk opgedischt en het verteer, dat 16 gulden en 18 stuivers bedroeg, werd op de rekening der Gilde gebracht.

De schilder zette zich zonder verwijl aan het werk, want eer een jaar verloopen was, waren de dekens reeds driemaal te zijnen huize gegaan om hem zijn arbeid te doen vorderen en om te onderzoeken of het hout van zijn paneel van goede hoedanigheid en offer geen speck in en was. In die drie reizen hadden zij 9 gulden en 10 stuivers aan wijn verteerd en in drinkgeld aan 's meesters leerlingen geschonken. Den 12en September 1612 betaalde de penningmeester der Gilde 177 gulden 14 1/4 stuivers aan de arbeiders, onder andere om het middenpaneel

der schilderij van den zolder, waar Rubens zijn werkhuis had, naar beneden te brengen en van daar naar de kapel der Gilde in de O.-L.-V.-kerk te voeren. Er verliepen nu zeventien maanden eer het eerste luik van het altaar voltooid was en van het huis van den schilder naar de kerk werd gebracht; dit had plaats den 18en Februari 1614 en zestien dagen later, op 6 Maart 1614 werd het tweede luik overgevoerd. Den 8en Januari 1615 ontving Rubens op rekening van den overeengekomen prijs, zijnde 2400 gulden, een eerste korting van 1000 gulden: aan Isabella Brant werd naar afspraak een paar kostelijke geborduurde handschoenen, ter waarde van acht en halven gulden, vereerd. Den 13en Februari 1622 werden de overblijvende 1400 gulden uitbetaald.

Aan het altaar waren merkelijke veranderingen toegebracht: de oude tuin rond de kapel werd verkocht en vervangen door een kostelijkeren met koperen pilaren. Ook het altaar werd herbouwd in Corinthischen stijl, en naar de teekening van Rubens, beweert men. Aan dit altaar werd door den bisschop van Antwerpen den 22en Juli 1614 een jaarlijksche aflaat verleend en op dien zelfden dag werden bij die gelegenheid deze prelaat en de hoogere geestelijkheid alsmede het magistraat op de Kamer der Gilde genoodigd tot een prachtig banket, waarvan de kosten de aanzienlijke som van 470 gulden en 4 stuivers beliepen; den 2en Augustus werd het altaar gewijd en een solemneele mis ter eere van den H. Christoffel, patroon der Gilde, gezongen. Den 25en Juli 1615 werd aan den meester-metser Franchoys De Crayer aanbesteed het maken van den scheidsmuur tusschen de erve der Kolveniers en die van Rubens. Geen twijfel of in heel de zaak wendde de hoofdman Nikolaas Rockox zijn machtigen invloed aan ten gunste van den grooten kunstenaar, die zijn goede vriend was. (1)

De patroon der Kolveniersgilde was Sint-Christoffel. Op de nieuwjaarswenschen, die de trommelaars der Gilde in Rubens' tijd aan de leden der Gilde aanboden, was de heilige in zijn gewone handeling voorgesteld, dragende het Christuskind op de schouders door de rivier, terwijl de kluizenaar hem voorlichtte, en uit zijn leven zou de altaartafel een gebeurtenis voorstellen. De H. Christophorus is een martelaar, die rond het midden der derde eeuw voor het geloof stierf in Klein Azië. Zijne geschiedenis is een der aantrekkelijkste, die voortleefden in de volksoverlevering, een echt kindersprookje, vol wonderbare dingen en verrassende vindingen. Sint-Christoffel was volgens de Gulden Legende (2) reusachtig van gestalte en vreeselijk van aangezicht. De sterke man besloot zich in dienst te begeven van den grootsten vorst der aarde; hij bood zich aan bij een koning, dien men aanzag voor den machtigsten van alle, en werd door dezen aangenomen. Op zekeren keer kwam er aan het hof een speleman, die een liedeken voor den koning zong, waarin dikwijls de duivel werd genoemd, en telkens de koning dien naam hoorde, maakte hij het teeken des kruises. Christoffel wilde weten waarom dit gebeurde en toen zijn meester hem verklaard had, dat het was om den duivel onschadelijk te maken, verstond de brave reus, dat er iemand sterker was dan zijn vorst en zegde hij dezen: « Nu blivet gesont « want ic wil den duvel gaen soeken dat ic hem tot een heere ontfaen mach ende dat ic syn « knecht worden mach. » Toen hij nu door een wildernis kwam ontmoette hij den duivel, begaf zich in zijnen dienst en volgde hem. Hun weg voortzettende kwamen zij in de nabijheid van een kruis; terstond sloeg de duivel een andere baan in en maakte een grooten omweg. Toen Christoffel de reden vroeg dier zonderlinge handeling moest de duivel hem bekennen, dat hij bevreesd was van iemand, die Jesus-Christus hiet en aan het kruis genageld was. Het gevolg was dat Christoffel op zoek ging naar den meester, voor wien de duivel vlood. « Ende doen hi

(1) Register der Kolveniersgilde (Stedelijk Archief te Antwerpen).

(2) *Passionael — dat men hiet die gulden legende.* Henrick Eckert van Homberch, 1505, IIe deel, Fol. 96.

» langhe gesocht ende gedwaelt hadt ende oec gevraecht hadde wie hem Christus soude leeren » kennen so quam hi te lesten tot een heremijt die hem Christum predicte ende leerde hem » naerstelijc in syn gelove. Ende die heremijt seide tot Cristoffel: « dese coninc die du meynste » » te dienen wil aldusdanigen dienst dat ghi dicwil moet vasten. » Cristoffel seide: « Hi » eysche een anderen dienst van mij want dat en mach ic niet doen. » Toen de eremijt overtuigd was, dat vasten geen regel voor den reus kon zijn, legde hij hem op post te vatten op den boord van een rivier en daar over te dragen al wie het hem vroeg. Dit viel beter in den smaak van den sterken man en hij aanvaardde dadelijk zijn nieuw beroep. Een andere tak der overlevering voegt er, bij dat bij nachten en ontijden de eremijt hem daarbij met een lantaarn lichtte. (1) Langen tijd nadien was hij eens in zijn huizeken op den boord der rivier toen hij een stem hoorde, die hem riep: « Cristoffel coemt wt ende haelt mi over. » Na lang zoeken vond hij een kindeken, nam het op zijn schouder en ging in de rivier. Maar het water begon geweldig te wassen en het kindeken te wegen als lood. Christoffel meende wel te verdrinken maar toch geraakte hij den vloed over en zeide: Kind al had ik heel de wereld op mijn schouders gehad ik ware nauwelijks zoo zwaar geladen geweest. « Doe antwoorde hem dat kint: « Cristoffel en » » verwondert di niet want du en haddes niet alleen op di alle die werelt, mer du hebs oec op » » dinen scouderen gedragen dengenen die de wereld maecte, want ic ben Christus die du in » » desen wercken dienes. » » En dadelijk verdween het wonderkind. De legende vertelt verder niet minder wonderlijke daden van Christoffel, dien zij eindelijk als martelaar laat sterven.

De Christoffel der legende werd de meest populaire heilige der middeleeuwen. Voor het volk, dat hooge vereering gevoelt voor ongemeene menschelijke macht, was die goede en weldadige reus de hoogste uitdrukking der braafheid en zooals hij zich in zijn leven dienstvaardig voor klein en groot getoond had, zoo moest hij na zijn dood ook ieder behulpzaam zijn. Wie hem 's morgens gezien had zou des nachts nog lachen, wie hem in den dag ontwaarde was van alle kwaad en vooral van een schielijke dood bevrijd. Men droeg dan ook wel zorg dat de geloovigen hem gemakkelijk te zien kregen: aan den ingang der oude kerken plaatste men beelden van bovenmatige hoogte, soms wel van 30 voet, en zoo bestaan er heden ten dage nog in sommige oude bedehuizen. De heilige werd altijd voorgesteld met een Christuskind op de schouders. Zijn Griekschen naam Christophorus beteekent Christusdrager; van daar kwam het beeld en van het beeld kwam de legende.

Ook in de Antwerpsche Kolveniersgilde speelde de heilige en de eremijt een gewichtige rol. In de groote processie van O.-L.-V. parochie en in die van Pinksteren ging een Christoffel met het kind en den eremijt en deze groep werd bekostigd uit de gildekas. Het reusachtige omhulsel, verbeeldende den heilige, werd gedragen door een bediende, die er binnen in liep en wien de kartonnen figuur met riemen was aangegespt. In 1618 melden de rekeningen der Gilde « seven riemen met gespen ten oirboire van St-Christoffel » kostende 2 gulden 8 stuivers; in 1621 betaalde men 10 gulden aan 't « repareren van Christoffels beenen ende verschildert, » in 1624 « een gulden vier stuivers voor 't vermaecken van Stoffels armosynen rock. » De man die het gevaarte torschte hiet zelf de « Stoffel » der Gilde. Vóór hem liep de eremijt met den lantaren. In 1623 betaalde men 2 gulden « voor een baert voor den Cluysenaer die voor den Stoffel gaet. » Het kindeken Jesus was vastgemaakt met een witten leeren band op de schouders van den Christoffel; het was een wissen pop met geschilderd hoofd en rijke kleederen. In 1631 betaalde de Gilde 1 gulden 14 stuivers voor eenen witten leeren band voor het kindeken Jesus, 6 gul-

(1) CAHIER: *Caractéristique des Saints*. Blz. 501, 446.

De Afdoening van het Kruis
(O.-L.-V.-Kerk, Antwerpen)



den 10 stuivers aan den mandemaker « die het hooft van het kinneken Jesus hermaekt heeft » en 5 gulden 10 stuivers « aen den schilder die het hooft van 't kinneken Jesus geschilderdt heeft; » twee jaar vroeger had zij 17 gulden 14 stuivers betaald voor 6 1/2 ellen zijde gebloemden damast en voor 3 1/2 ellen geel lijnwaad om het kindeken Jesus te kleeden.

Rubens zou op het altaar der Kolveniers de daden van hunnen patroon verheerlijken; de geschiedenis leverde hem weinig of geen stof op, de volkslegende was iets milder. Maar Rubens was geen schilder van middeleeuwsche legenden; de sprookjes, die ons zoo sterk bekoren, hadden niets aantrekkelijks voor hem en aan de Christoffel-legende kende hij dan ook een zeer ondergeschikte plaats toe in zijn werk. Enkel op de achterzijde van het drieluik beeldde hij den heilige af, die des nachts het kind over de rivier draagt, met den eremijt, die hem voorlicht.



De H. Christoffel het kind Jesus dragende
Teekening (Louvre, Parijs).

De naam van Christophorus was de bron, waaruit de legende geweld was; hij zou ook Rubens de stof tot de hoofddeelen van zijn werk verschaffen. De schilder en Nikolaas Rockox, twee geleerden als zij waren, vonden het voornamer en meer overeenkomstig met de gebruiken der kunst de Christusdragers, welke in het Evangelie voorkomen, als onderwerp der tafereelen van het drieluik te behandelen en zoo kwamen zij er toe te kiezen: de Afdoening van het Kruis, het Bezoek van O.-L.-V., die in hare zwangerschap Christus droeg, en de Offerande in den tempel, waarbij de hoogepriester Simeon het kind in de handen houdt. Beide eerste waren herhaaldelijk door Italiaansche en Vlaamsche meesters behandeld, het laatste niet.

Op het middenpaneel schilderde Rubens *de Afdoening van het Kruis*. Christus is geheel los gemaakt en hangt te halver hoogte te midden van het tafereel, het hoofd op den schouder gezakt, een arm opgeheven, de andere naar beneden geplooid, de beenen gevouwen, het heele lichaam uiteengehouden zonder eenige stijfheid in de ledematen. Het lijk is bleek en bloedeloos, op de huid liggen de verstorven waskleurige tonen met schalieblauwe tinten in de verdiepingen, uit de wonden aan zijde, handen en voeten druipt nog het roode bloed. Christus is gestorven, maar de dood heeft hem hare akelige uitwerksels gespaard. Het beelderig schoon lichaam komt uit rechts tegen den grooten lijkdoek van warmblanke kleur, waarin het gaat gehuld worden. Rondom doek en lijk wordt een krans gevormd door Christus' vrienden. Boven over de armen van het kruis gebogen werken twee helpers, de eene hangt links met naakt bovenlijf naar voren, in zwevende stoute houding, het eene been op een ladder, het andere los in de lucht uitstekende; zijn eene hand houdt een der tippen van de lijkwade, de andere hand volgt Christus' zakkend lijk met een gebaar van bezorgdheid, als wilde hij het tegen het vallen beschermen. De andere werker is een oud man met grijs haar, geheel in zijn arbeid verslonden; hij houdt den lijkdoek tusschen de tanden en Christus bij den opgestoken arm. Te halver hoogte bevinden zich op de ladder twee voorname figuren, links een man met grooten bruinen baard, een roode muts op het hoofd, een draperij van bruin met goud geborduurd brokaat om het lijf; rechts een andere met vollen baard,

blootshoofds in een donker lilakleurig kleed. Beide werken weinig, zij zien wel toe, maar vullen eerder het paneel als decoratieve figuren.

Op den grond staat rechts Joannes met den eenen voet op een lage sport eener ladder, met den anderen op den grond, geheel in een steenrood gewaad gehuld; het bovenlijf achterover zwenkende onder den last van den Christus, die op zijne borst en op zijn arm rust. Aan de andere zijde van het kruis knielt op den grond Maria-Magdalena, de vriendin van Maria, met lang blond haar, fijne regelmatige maagdelijke trekken, gekleed in bronsgroen kleed met amberkleurige weerschijnen, waaruit op rug en schouders een licht warmblank doek komt piepen. De voet van den doode rust op haar jeugdig blank vleesch, met de eene hand houdt zij Christus' been, met de andere den lijkdoek vast. Zij de meest beminnelijke en meest teedere raakt Christus aan, niet om bij den arbeid te helpen, maar als om met hare zachte streelende vingeren hem een laatste blijk van genegenheid te geven. Nevens haar, links, knielt Maria-Cleophas, een jeugdig figuur in licht pruimenblauw kleed met helderbruinen doek op de schouders. Achter deze staat Maria recht, een beeld van verslagenheid, de handen naar haren lieveling uitstrekkende, geheel in donkerblauwen mantel gewikkeld. Rechts, op den grond, ziet men een koperen schotel met bloed op den bodem; de nagels van het kruis en de doornenkroon liggen er in, daarnevens het opschrift van het kruis en de spons. De achtergrond is donker, behalve aan de kim links, waar de ondergaande zon breede gulden strepen trekt.

De kleuren zijn meer afgewisseld dan in de vroegere werken des meesters, maar zonder bonte schittering. De Christus in zijn lijkdoek, tusschen het naakte bruingetinte bovenlijf van den werker in de hoogte en het roode kleed van Joannes, maakt met deze twee het glanspunt uit. In den grijzen werker daarboven en in de blonde Maria-Magdalena laat die kleurenstraling vertakkingen uitgaan, die verder verdooven in gedempte tonen, waar nog enkel de helgetinte aangezichten op uitkomen. Het licht is blonder geworden; van boven ter rechter hand glijdt het naar beneden links in heldere stroming over Christus' doek en lijk, op het hoofd en de schouders van Maria-Magdalena en over haar groengeel kleed; zachter beschijnt het de naar Christus gewende zijde der personages. Het werd door den schilder opgevat als stralende uit een bovennatuurlijke bron, want zijn werking laat zich niet gevoelen aan de buitenzijden van het tooneel. In het landschap is de avond gevallen en te linkerzijde tegen den grond ziet men nog slechts een smallen boord van rossen gloed, waarmede de laatste stralen der ondergaande zon de kimme verwen. De klaarte, die de arbeiders beschijnt, kan dus niet anders dan uit den hemel gezonden zijn om het vervullen van den laatsten liefdeplicht aan den Godmensch mogelijk te maken. De aanwending van die bovenaardsche lichtbron verklaart hoe het mogelijk is dat over het middendeel van het tafereel zulke zachte helderheid kan stralen, terwijl een dichte duisternis heel de groep omgeeft.

Met de gloedtonen uit het zuiden zijn ook de matelooze gestalten verdwenen, die Rubens ginder had leeren bewonderen. De lichamen der personages zijn gematigd, ofschoon in krachtvolle gezondheid. De werker met het naakte bovenlijf is knoestig van armen, hobbelig van rug; de Maria-Magdalena is malsch en donzig van vleesch; van de overige, de Christus uitgezonderd, ziet men weinig anders dan hunne hoofden en draperijen.

Het gevoel, dat uit heel het werk spreekt, is verkleefdheid en eerbiedige bezorgdheid; de samenstelling is een wonder van eenheid, van harmonie. Christus overheerscht alles, rondom hem scharen zich allen, naar hem richten zich aller blikken, strekken aller handen zich uit; hem omringen zij met de teerheid hunner ziel, omlijsten zij met hun werkende lichamen. Zijne blankheid, gekoeld door overvloedige blauwgrijze tinten, en zijn lijkdoek van warmere helderheid

verheffen zich boven de bonte kleurigheid der levenden; de sierlijke lijnen zijner lijdzame houding komen heerlijk uit tegen hunne ingespannen beweging en innige ontroering. Als een dicht aaneengesloten en toch vrij zich bewegende menschentros doorsnijdt de groep heel het paneel van rechts omhoog naar links omlaag; allen handelen op natuurlijke wijze en zonder eentonigheid; er is geen gebaar, dat niet een wonder van juistheid en bevalligheid is.

Even scherp als de uitvoering der *Kruisrechting* tegen dit werk afsteekt, evenzeer verschillen de gewaarwordingen vertolkt in de twee drieluiken. Ginds was het de tegenstelling van den boozen mensch tegen den zich zelven opofferenden Godmensch; hier is het de innige vereering van den aangebeden Heiland en martelaar. En zooals het eerste der twee meesterstukken het geweldigste tooneel van ruwe kracht en woesten haat is gebleven, zoo is de *Afdoening* in het werk van Rubens en in de wereldkunst de hoogste verheerlijking van liefdevolle en eendrachtige werking. Allen die Christus lief hadden zijn hier bijeengebracht: de vrouwen die in hem geloofden; zijne moeder, die hare droefheid vergeet om hem een laatste maal bij te staan; Joannes, de welbeminde, die den grootsten last draagt en schraagt, zooals in het *Laatste Avondmaal* Christus' hoofd door droeve gepeinzen bezwaard op zijn schouder rustte; de twee voorname volgelingen, die hem zijn kruis hielpen dragen en ook deze laatste treurige taak wilden vervullen; de arbeiders eindelijk, die de groote volkschaar vertegenwoordigen aan wie Christus troost en heil is komen brengen. Bij paren zijn zij hier geschaard in vier groepen, met berekende verdeeling zou men zeggen, en toch zoo natuurlijk, dat men die afgemetenheid eerst bemerkt, wanneer men zelf de schikking der personages gaat beredeneeren. Zooals zij nevens malkander stonden in het leven van Christus, zoo blijven zij na zijnen dood verbonden met elkaar en samenwerkend voor hem.

De *Afdoening van het Kruis* was vóór Rubens herhaaldelijk geschilderd, zegden wij, en hij kende voorzeker het werk van menigeen zijner voorgangers en inzonderheid dat van Daniele da Volterra, dezes meesterstuk, in de H. Drievuldigheidskerk te Rome. Maar in geen der vroegere behandelingen vindt men een zoo gelukkige schikking der groepen, zooveel eenheid van gevoel en handeling, een zoo diep doordringende werking op zoo eenvoudige wijze verkregen. Rubens' opvatting van de Afdoening bleef de eenig geldende: hij vond den blijvenden onvergetelijken en onveranderlijken vorm, waarin dit slottooneel der Passie als in een lijkzang van reine, roerende melodie moest gezongen worden.

Er bestaan verscheiden herhalingen in verkleinden vorm van het middenpaneel. Zij verschillen van het groote werk in zekere punten gering in zich zelve, maar belangrijk doordien zij beredeneerde wijzigingen van de groote schilderij uitmaken, als daar zijn het verschil van vorm der hand van Christus, die neervalt op zijn rechterbeen, en de wijze, waarop Maria-Cleophas Christus' voet vasthoudt. Men mag aannemen, dat die wijzigingen door Rubens zelven zijn aangebracht en onder zijn toezicht werden uitgevoerd. Van dergelijke herhalingen kennen wij er in Antwerpen twee, eene zich bevindende in het Museum, de andere in bezit der familie Tessaro.

Op het linkerluik der *Afdoening* staat afgebeeld *het Bezoek van Maria bij Elisabeth.* Op de stoep der woning, waarheen een trap leidt en die op een open welfsel ligt, is Maria aangekomen, maagdelijk innemend van gelaat, het kleurige gewaad dragende, dat Rubens haar gewoonlijk leenen zal: een rood bovenkleed en een blauw onderkleed, dat hier aan de voorzijde de omgeslagen bruine voering laat zien. Een strooien hoed met breeden rand beschaduwt haar aangezicht. Zij is eenigszins bedeesd en slaat verlegen de oogen neder bij de gelukwenschen van hare nicht, die met beteekenisvol gebaar op den schoot der aanstaande moeder wijst.



HET BEZOEK VAN MARIA BIJ ELISABETH — Linkerluik van de *Afdoening van het Kruis* (O.-L.-V.-kerk, Antwerpen).

Achter Maria stijgt een dienstmeisje den trap op, een wissen mandje op het hoofd dragende, een kinderlijk jeugdige en liefelijke gestalte. Het huishondje blaft de vreemde bezoekster bitsig tegen. Joseph is terzelfder tijd als Maria op de stoep gekomen en wordt begroet door Zacharias. Van beide mansfiguren ziet men niets dan de hoofden; het dienstmeisje en Elisabeth komen slechts ten halve uit de lijst te voorschijn. Voor en door het welfsel der stoep heeft men een zicht op het erf, waar een paar hoenders en een pauw aan het wandelen en pikken zijn. In den achtergrond ziet men den matten grijsblauwen hemel met lichte wolken bezaaid. Het is een huiselijk tafereel ergens op den buiten in een zuidelijk land gezien; niets meer dan een familiebezoek onder menschen van nederigen stand, die in blijde stemming verkeeren, omdat zij elkander in gelukkige omstandigheden weervinden. De liefelijke figuren van Maria en van het dienstmeisje, die alles overheerschen, zetten een hoogere bekoorlijkheid aan den landelijken eenvoud bij. Rubens dacht verschuldigd te zijn aan het monumentale van zijn werk ook een voornamen achtergrond te geven aan dit gemoedelijk tooneel en hij koos voor de woning van Elisabeth een Italiaansch paleis, waarvan hij ons de stoep toonde, gedragen door een welfsel en beschut door een plat vooruitspringend dak op Toskaansche kolommen rustende; alles in grauwbruin marmer gebouwd. Wel legde hij boven dit dak een wijngaard op latwerk gedragen en liet hij veil tegen het gewelf der stoep opschieten, maar het akademisch adellijke van het gebouw gaat er niet door verloren. Als schildering is dit luik een juweeltje. De stille, harmonische fijne getemperde tonen met een zacht licht bestraald, zonder iets dat te luid spreekt en zich vooruitdringt, werpen op die lieve goede menschen een bekoorlijkheid zon-

der weerga. Maria is als een heiligenbeeldje in werkendaagsche kleedij, staande te midden harer huisgenooten en genietende de vriendelijkheid der menschen en der dingen.

Zooals wij reeds zegden schilderde Rubens hetzelfde onderwerp tijdens zijn verblijf te Rome. In zijne grondtrekken is het luik der *Afdoening* hetzelfde als het paneel uit de Borghese-Galerij, ofschoon er enkele punten van verschil tusschen beide op te merken zijn. De H. Elisabeth, aan wie Rubens hier ook de trekken zijner moeder leende en de dienstmaagd ziet men geheel in de oudste schildering; in deze laatste bevindt Zacharias zich achter Maria en geeft de hand aan Joseph, die den trap opklimt; de H. Elisabeth geeft insgelijks de hand aan Maria. Ook de bewerking is verschillend; in het jongere stuk is de kleur veel zachter versmolten dan in het oudere.

Buiten het stuk uit de Borghese-Galerij bestaat er eene schets van het luik in de verzameling van prins Giovanelli te Venetië. De afwijkingen van dit stuk en de groote schilderij zijn talrijk, maar van gering belang. Wij stippen enkel aan dat onder het welfsel der stoep een ezel te zien is, daar waar in het luik een pauw en hoenders te vinden zijn. Het lastdier, dat Maria droeg, vinden wij weer in de gravuur, die Rubens liet snijden naar het onderwerp behandeld op den vleugel der *Afdoening*, maar die in meer dan een punt sterk afwijkt van de definitieve schilderij en veel meer overeenstemt met het stuk uit de Borghese-Galerij.

Op het rechterluik staat afgebeeld de *Opdracht van het kind Jesus in den tempel.* Hier heerscht een deftigere trant. Het tooneel grijpt plaats in het gewijde gebouw, wiens rondbogige gewelven, ronde en vierkante zuilen van verschillende marmersoorten met Korinthische kapiteelen heel den achtergrond met hunne statige



DE OPDRACHT IN DEN TEMPEL — Rechterluik
van de *Afdoening van het Kruis* (O.-L.-V.-kerk, Antwerpen).

lijnen en bonte tinten vullen. Voorop staat de hoogepriester Simeon in scharlaken rood gewaad en roode muts, met een rooden schoudermantel, rijk met goud bewerkt. Hij is een oud man van eerbiedwaardig uitzicht met langen grijzen baard; hij houdt het kindje op de armen geheven en, opgaande in dankbaarheid, blikt hij naar den hooge. Maria steekt de handen uit naar het kind, als vreesde zij dat de priester het zou kunnen laten vallen. Zij is een jeugdig figuur in blauwen mantel en rood onderkleed. Joseph knielt neer op den voorgrond, een mandje met een paar duiven in de handen houdende. Een paarsch blauw kleed omhult hem haast geheel, enkel aan elleboog en hals komt een boord wit linnen te voorschijn. In den achtergrond, tusschen Simeon en Maria, ontwaart men in bruin schemerlicht het goedig gelaat der profetesse Anna, de vermoedelijke type van Rubens' moeder. Twee meisjeshoofden ziet men tegen de lijst rechts, twee mannenhoofden links, waarvan een, dat welk vast tegen den boord der schilderij staat, het portret van Rockox, den hoofdman der Kolveniers is. Alles bijeen een eenvoudige groep, decoratief behandeld, behagende vooral door zijne rijke kleur en door de speling van het licht tusschen de kolommen en onder de gewelven.

De schets van dit luik in de verzameling van prins Giovanelli biedt geen noemenswaardig verschil met het werk in O.-L.-V.-kerk aan. Toen echter Rubens later dit stuk liet graveeren door Pontius, wijzigde hij het aanzienlijk. Hij behield de vier hoofdpersonages, maar in plaats van de twee manshoofden achter Simeon ziet men daar een priester gehuld in een wijden mantel, die hem ook het hoofd bedekt, en een koorknaap, die een met bloemen omwonden toorts draagt. Aan de andere zijde ziet men, in de plaats van twee meisjeshoofden, eene vrouw, die een kind op den arm draagt en een andere vrouw gewikkeld in een draperij, die ook haar hoofd bedekt.

Op de achterzijde der beide luiken schilderde Rubens de legende van den H. Christoforus met den eremijt; ter linkerhand ziet men den Christusdrager, ter rechterhand den monnik; beide figuren maken een enkele groep uit, wanneer de luiken gesloten zijn. Christoffel is een reus, geheel naakt, ter uitzondering van een witten doek om den gordel en een roode draperij, die achter hem opvliegt. Hij is langs voren gezien met het kindeken Jesus schrijlings op zijne schouders gezeten. Het wicht is klein en lief, maar onder dezen last bukt de reus zijn rug en zwoegt heel zijn wezen. Zijn bruine huid maakt een lichtende plek in het nachtelijk donker van het tafereel. De linkerhand steunt hij op de heup, in de rechter houdt hij een stok, zwaar als een knods. Hij waadt door den stroom, waarvan men het water minder ziet dan vermoedt tusschen den oever, op den voorgrond met schelpen bezaaid, en de bruine lijn, die de ondergaande zon tegen den gezichteinder teekent. Rechts, gebogen tegen de rots, ziet men den kluizenaar, een onbeduidend figuur, waarvan het hoofd, de handen en een deel der pij zichtbaar worden bij den weerschijn van zijn lantaarn. In den hoek van het luik teekent de wassende maan haar dunne sikkel. Breed is de reuzenfiguur van Christoffel behandeld en indrukwekkend is die machtige gestalte, in haar bruine somberheid; minder zacht en meer in den vroegeren trant dan de voorzijde van het tafereel is deze achterzijde bewerkt.

Onlangs troffen wij bij Sedelmeyer te Parijs een herhaling in zeer verkleinden vorm aan. De figuur van den H. Christoffel is hier met veel zorg en in emailachtige schildering behandeld, het overige is lichtjes geborsteld. Het is veel meer dan een schets, een wezenlijke bewerking in het klein. De schets van den H. Christoffel bevindt zich in de Pinacotheek van Munchen, zeer breed en zeer precies geborsteld, een prachtig stuk met fijner lichteffekten dan het groote werk; in den aard van de *Vlucht naar Egypte* uit het Museum van Cassel, maar beter en evenals dit laatste in den trant van Elsheimer.

Het schijnt dat die groote naakte figuur, hoe zeer er niet de minste aanstootelijkheid in te ontdekken was, de heeren van het Antwerpsch kapittel weinig beviel, want den 18en Juli 1614, vier dagen vóór dat zij zouden verschijnen op het groote banket, door de Gilde der Kolveniers gehouden om het voltooien van hun altaar te vieren, vergaderden de geestelijke heeren om te beraadslagen over de wijding van het altaar en terzelfder tijd vaardigden zij twee hunner af om te onderhandelen met den bisschop over de plechtige onthulling van het altaar en over de wenschelijkheid het figuur van den H. Christophorus te doen wijzigen, daar zijne naaktheid aanstoot zou kunnen geven. Er wordt nergens gemeld, dat de bisschop het met hen eens werd en aan Rubens eenig voorstel tot wijziging werd gedaan.

Het drieluik der *Afdoening* hangt in O.-L.-V.-kerk te Antwerpen op weinige stappen afstands van dat der *Kruisrechting;* gemakkelijk kan men zich dus vergewissen van de groote vervorming, die Rubens' trant onderging van het eene werk tot het andere. Het is best mogelijk dat voor een deel die veranderde opvatting van menschen en dingen begunstigd werd door de keus van het werk, waarin zij voor de eerste maal te aanschouwen wordt gebracht. Een kalmer, gemoedelijker onderwerp behandelende moest hij natuurlijk zich gedreven voelen om een stilleren, liefelijkeren, menschelijkeren toon aan te slaan, dan wanneer hij een woest beulenwerk te vertolken had. Maar wat ook de reden zij waarom hij dien nieuwen trant aannam, jaren lang bleef hij hem getrouw.

De *Afdoening* bleef op hare oorspronkelijke plaats hangen tot in 1794, toen zij door de commissarissen der Fransche republiek werd ontvoerd en tentoongesteld in den Louvre. In 1815 werd zij teruggebracht, gekuischt door van Regemorter, en evenals de *Kruisrechting* door koning Willem toevertrouwd aan de O.-L.-V.-kerk. In Mei 1816 had zij hare tegenwoordige plaats ingenomen. In 1623 werd zij voor de eerste maal schoongemaakt door leerlingen van Rubens, die voor alle loon van de Gilde acht potten bier ontvingen; in 1728 werd zij nogmaals gekuischt door Jacques Vercammen en in 1750 en 1760 door den ouden Beschey. In 1847 werd eene commissie aangesteld om den toestand van dit stuk zoowel als van de *Kruisrechting* te onderzoeken. Haar verslag was over het algemeen nog al geruststellend, maar een grondige en zorgvuldige herstelling werd toch noodzakelijk geacht om de sporen der kleine geleden schade weg te nemen en verder bederf te voorkomen. In 1854 werd de heer Etienne Le Roy met dit werk gelast, dat hij tot ieders voldoening in 1856 voltooide.

De *Afdoening* genoot grooten bijval en van alle kanten werden Rubens herhalingen gevraagd: hij weerstond niet aan den aandrang: het onderwerp trok hem aan, het scheen hem rijk aan stof en vatbaar voor wijziging. In plaats van zooals hij met de *Kruisrechting* gedaan had na het scheppen van zijn onverbeterlijk meesterstuk, dezelfde stof niet weer te kiezen, liet hij zich overhalen om gewijzigde inkleedingen van hetzelfde tooneel te leveren, en hij ging aan het herschikken, verplaatsen, omwerken; hij bracht nog kunstwerken, verdienstelijke kunstwerken zelfs, voort, maar nooit bereikte hij, noch iemand na hem, een vorm, die vergeleken mocht worden bij de verrukkelijke belichaming der hooge daad van liefde en toewijding, die hij schiep voor het altaar der Kolveniersgilde.

Terwijl hij nog werkte aan dit drieluik of korts daarna, vervaardigde hij die andere bewerkingen. De eenige, over wier ontstaan wij eenig stellig bericht bezitten, is de altaartafel der hoofdkerk van St-Omaars in het noorden van Frankrijk (*Œuvre.* Nr 315). Een handschriftelijke kronijk dier stad, bewaard in de openbare bibliotheek aldaar, zegt: « In dezelfde maand » December 1612 werd het altaar van den H. Joannes-evangelist in de kerk van St-Omaars » hersteld en werd de schilderij op effen grond, verbeeldende de *Afdoening van het Kruis* van

« ons Heer Jesus-Christus geplaatst. Zij kostte, zegt men, 250 gulden te Antwerpen zonder « den prijs van het vervoer te rekenen en de schrijnwerker en de beeldhouwer ontvingen « 150 gulden. »

De schilderij is ongelukkiglijk geheel bedorven; haar lage prijs laat genoeg vermoeden, dat Rubens zelf er niet bijzonder veel heeft aan gewerkt. Het thema is in hoofdzaak hetzelfde als in de Antwerpsche *Afdoening*. Bovenaan ligt een der werkers gebogen over het kruis en houdt Christus bij den arm vast; twee andere staan op de ladder, den Heiland dragende op den lijkdoek, die onder zijn borst doorgaat. Het lijk is tot dicht bij den grond neergelaten zoodat de geknielde Magdalena de twee beenen kan omarmen en Maria eveneens knielende den loshangenden arm naar zich kan toehalen. Johannes, die recht staat, schraagt zijn meester onder de borst. Was het een eerste opvatting van het onderwerp, dat Rubens liet varen als minder gelukt en naar een schets van hem liet uitvoeren door een leerling, of was het een tweede bewerking, die hij met opzet in merkelijk gewijzigden vorm liet uitvoeren om niets te leveren, dat geleek aan eene herhaling van het groote Antwerpsche werk? De datum, opgegeven door de hooger aangehaalde oorkonde, kan voor de eerste verklaring pleiten; ook het feit dat de samenstelling ongemeen weinig gelukt is. De omlijsting van het Antwerpsch stuk, die den welbeminde met een kring van zorg en liefde omsluit, is hier geheel verbroken; arbeiders en vrienden verrichten een stoffelijk werk en voeren het dan nog met onvoldoende handigheid uit.



DE AFDOENING VAN HET KRUIS (Museum, Rijsel).

Een tweede bewerking, die welke het Museum van Sint-Petersburg bezit, dagteekent van 1613 of 1614 *(Œuvre*. Nr 312). Drie ladders zijn tegen het kruis geplaatst, op welke drie van Christus' vrienden geklommen zijn: Jozef van Arimathea, die sterk voorover helt en den Zaligmaker bij den schouder vasthoudt; de H. Joannes, die hem steunt in den rug; de H. Nicodemus, die hem schoort en den arm van den doode op zijn schouder gelegd heeft. Maria, nevens het kruis staande, omarmt haren zoon; Magdalena houdt met beide handen den neerhangenden arm van Christus vast. Er is veel eenheid in de samenstelling, de kleur is rijk en alles bijeen is na de *Afdoening* van Antwerpen deze wel de beste, alhoewel zij verre beneden Rubens' meesterstuk staat. Het werk is harder en grover; de houding van het lijk, dat in stijve, haast ongebogen lijn naar beneden komt, is weinig gelukkig. Rubens penseelde zelf den Christus en zijn lijkdoek, alsook het hoofd van Maria; de overige deelen zijn door een talentvollen leerling uitgevoerd en door den meester hertoetst. Het stuk werd geschilderd voor de Capucienenkerk van

Lier, waar het plaats nam in het altaar rechts van het hooge koor. Tijdens den inval der legers van de Fransche republiek, werd het geborgen; later hoorde het toe aan keizerin Josephine; de keizer van Rusland kocht het in 1814.

Een herhaling van dit werk, met kleine wijzigingen, bevindt zich in de hoofdkerk van Arras (*Œuvre.* Nr 313). Het sierde vroeger de kerk van Sint-Goorik derzelfde stad, aan welke het geschonken werd in 1650 door Jan Widebien, een ingezetene van Arras, en Maria van Douai, zijne vrouw. In 1792 werd de kerk afgebroken en ging het altaarstuk naar de hoofdkerk van Arras over. In zijn tegenwoordigen staat is het geheel bedorven. Dat het niet zoo onbeduidend werd geacht als men het nu zou meenen, wordt bewezen door het feit, dat de ongenaamde uit Rubens' school, die naar deze samenstelling de mislukte plaat sneed, uitgegeven door Nic. Lauwers, de schilderij van Arras en niet die van Lier volgde.

Een derde bewerking vinden wij in een andere kerk van Arras, die van Sint-Jan-Baptist (*Œuvre.* Nr 314). De vier figuren, die Christus van het kruis neerlaten, vormen een schrale omlijsting, onvoldoende om hun werk behoorlijk te vervullen. De Christus is sterk gebogen; het bovenlijf helt gebroken naar beneden. Het gebaar van O.-L.-V., die de handen opheft om haren zoon te schragen en zijn arm op haren schouder heeft gelegd, is aandoenlijk. Magdalena, sterk ontroerd, steekt hare beide armen in geweldigen worp en gebaar in de hoogte. Het stuk dagteekent van eenigszins lateren tijd, en werd gemaakt voor de kerk der Abdij van St-Vaast te Arras.

Een vierde bewerking bevindt zich in het Museum van Rijsel (*Œuvre.* Nr 311). De Christus zwaait geweldig, in onbehagelijke houding. De borst naar boven, het hoofd op den schouder gezakt en het haar geheel aan eene zijde over het hoofd vallende, komt het lijk naar beneden. Schoon daarentegen is het gebaar van Magdalena, die hartstochtelijk de hand kust van den welbeminden doode en dat van Maria, die het hoofd opheft naar haren zoon, als wilde zij hem ondervragen, en met moederlijke teederheid en bezorgdheid hare hand op zijnen arm legt. De thans gereinigde schilderij is klaar van toon, glansend van kleur en maakt een zeer goeden indruk. Rubens schilderde zelf den Christus en zijn lijkdoek; ook de Magdalena met haar hooggekleurde draperij en het heerlijke lichtspel in het blonde haar, is grootendeels door den meester gemaakt; zoo nog de oude en de jonge vrouw achter haar; de overige figuren zijn hertoetst door hem. Het werk dagteekent van 1615 ongeveer, de personages zijn uitgevoerd naar dezelfde modellen als die van de *Afdoening* van Antwerpen. Het bevond zich vroeger op het hoogaltaar der Capucienenkerk van Rijsel.

In de schets, die het Museum van Rijsel ook bezit, ontbreekt, evenals in de gravuur van Clouwet, de oude vrouw in den achtergrond.

Een vijfde en laatste bewerking vinden wij in het Museum van Valencijn (*Œuvre.* Nr 306). Een der helpers zit schrijlings over een arm van het kruis en houdt den smallen doek vast, die Christus' lijk steunt onder de borst. De doode is onsierlijk geplooid, de beenen komen loodrecht naar beneden. Ook hier heeft een der werkers een uiteinde van den lijkdoek over de schouders geslagen. Het stuk werd rond 1615 gemaakt voor de kerk van Notre-Dame de la Chaussée te Valencijn; toen het gebouw onder de eerste Fransche republiek vernietigd werd, ging het stuk over naar de kerk van St-Goorik in dezelfde stad, die het in 1866 aan het Museum verkocht. Het is erg bedorven door overschildering en onhandige herstellingen.

De verschillende bewerkingen van het onderwerp, dat den kunstenaar een zijner meesterstukken had ingegeven, werden dus uitgevoerd in een korte stroke tijds, en haast gelijktijdig met het drieluik van Antwerpen. In geen dezer stukken vinden wij de groote eenheid, de vol-

komen harmonie weder, die de eerste der bewerkingen in zoo hooge mate onderscheidt; de samenhang der werkers is verbroken, hun groep is schraler, hun handeling minder doelmatig.

Niet alleen als samenstelling, maar ook als uitvoering, staan de latere *Afdoeningen* beneden die van Antwerpen. Deze schilderde de meester geheel met eigen hand; de andere schilderde hij zelf slechts gedeeltelijk. De stukken van St-Omaar en van Arras zijn zoo erg bedorven, dat het moeilijk is uit te maken wat zij oorspronkelijk waren; maar zooveel is er echter wel van te zien, dat men verzekeren mag dat zij, evenals de andere, naar schetsen van Rubens geschilderd werden door zijne leerlingen en door hem in ruimer of geringer mate hertoetst, iets wat voldoende rekening geeft van hun mindere waarde. Al die onvolkomenheden in de latere bewerkingen worden in scherp licht gezet en verhoogd door de vergelijking met het heerlijke en feillooze stuk dat het voorafging; al te zamen echter leveren zij een treffend bewijs op van de vindingrijkheid van Rubens' geest, die een zelfde handeling zesmaal schilderde en telkens de voorstelling ervan wist af te wisselen.

De Geschiedenis van Job. — In hetzelfde jaar als Rubens het middenpaneel der *Afdoening* voltooide, begon hij het drieluik *de Geschiedenis van Job,* dat hem besteld werd door de Gilde der Muzikanten, die Sint-Job als patroon vierden, voor hun altaar in de Sint-Niklaaskerk te Brussel *(Œuvre.* Nr 129). Het stuk genoot groot aanzien in de zeventiende eeuw. De overlevering liep, dat aartshertog Albertus er 4000 gulden liet voor bieden, en de groothertog van Toscanen, Ferdinand, tot 30.000 gulden ging, zonder dat de gildebroeders zich lieten overhalen om het af te staan. Ongelukkiglijk werd het verbrand tijdens de beschieting van Brussel in 1695. Het is enkel nog bekend door uittreksels uit de boeken der Gilden, uit vermeldingen in oude handschriften, uit een paar gravuren en een paar schilderijen naar een dezer gemaakt. Volgens de geschreven berichten werd het werk aanbesteed in 1612 tegen 1500 gulden en ontving Rubens in 1613 een eerste afkorting van 150 gulden; in de drie volgende jaren werd hem een gelijke som geteld; in 1617 en 1619 ontving hij 300 gulden en in 1620 en 1621 werden hem nog telkens 150 gulden uitbetaald.

In het middenstuk ziet men Job, op den mesthoop gezeten, met een scherf zijne wonden zuiverende; zijne vrouw staat voor hem en verwijt hem zijn ongeluk; drie zijner vrienden trachten hem te troosten. Op een der luiken bevinden zich drie duivels, die Job pijnigen: de eene geeselt hem met serpenten, de tweede bedreigt hem met een brandende fakkel, de derde trekt hem met het haar, licht hem op, slaat hem met eene koord. Zijne vrouw ziet het tooneel aan en voegt de marteling van haar schelden bij die der duivels. Op het andere luik zag men Job, aan wien een bode de vernieling zijner goederen komt aankondigen. Op de achterzijde van het drieluik was Job afgebeeld, hersteld in zijne bezittingen. Hij bevindt zich op de stoep van zijn paleis; van de eene zijde leidt men verscheiden kinderen naar hem toe, van de andere zijde brengt men hem vruchten.

Het middenpaneel is gegraveerd op onhandige wijze door Kraft naar een teekening van Horst, die niet nauwkeurig schijnt. Het eerste der luiken leverde aan Lucas Vorsterman het model eener uitstekende plaat, die hij sneed naar een teekening of een schildering van gewijzigde samenstelling. De Pinakotheek van Munchen en de Lacaze-zaal in den Louvre bezitten elk een kopij van dit luik, waarschijnlijk geschilderd naar Vorsterman's gravuur.

De overlevering wil hebben dat er in de kerk van Wesemael, een dorp bij Leuven, nog een schilderij van Rubens, verbeeldende insgelijks de *Geschiedenis van Job,* bestaan heeft en inderdaad wij kennen een gravuur, die naar een werk van Rubens gesneden schijnt en waarop men

Sint-Job ziet, die door de duivels met slangen gegeeseld wordt, terwijl zijn vrouw hem uitscheldt en een vriend hem troost. Op de gravuur leest men: *S. Job propheta Wesemaliensis ecclesiæ patronus* (S. Job profeet, patroon der kerk van Wezemael).

GRAFTAFELS. — DE VERRIJZENIS VAN CHRISTUS. — Nog vóór de *Afdoening van het Kruis* Rubens' werkplaats verlaten had, voltooide hij een stuk bestemd om het praalgraf te versieren van Jan Moretus, den vader van zijn vriend Balthasar (*Œuvre*. Nrs 334-339). Jan Moretus had de tweede dochter gehuwd van den beroemden Christoffel Plantin en was in 1589 zijn schoonvader opgevolgd in het bestuur der aartsdrukkerij. Hij stierf den 22en September 1610. Korts daarna aanvaardde Rubens de taak een drieluik te schilderen om zijn graf en dat zijner weduwe te versieren. De bestelling gebeurde door tusschenkomst van zijn vriend Balthasar Moretus en met hem werd de prijs en de keus van het onderwerp, alsook de vorm van het praalgraf afgesproken. In den loop van 1611 werd het stuk geschilderd, den 27en April 1612 was het voltooid en werd het betaald. Rubens teekende dien dag eene kwittantie aldus luidende: « Ic onderscreven bekenne ontfanghen te hebben van Sr Balthasar Moretus die somme van seshondert guldens eens tot betalinghe van sijn vaders saligher epitaphium door mij geschildert. » Tot bevestinghe der waerheyt hebbe dese quittantie met mijn handt ghescreven en onderteekent desen 27 Aprill 1612.

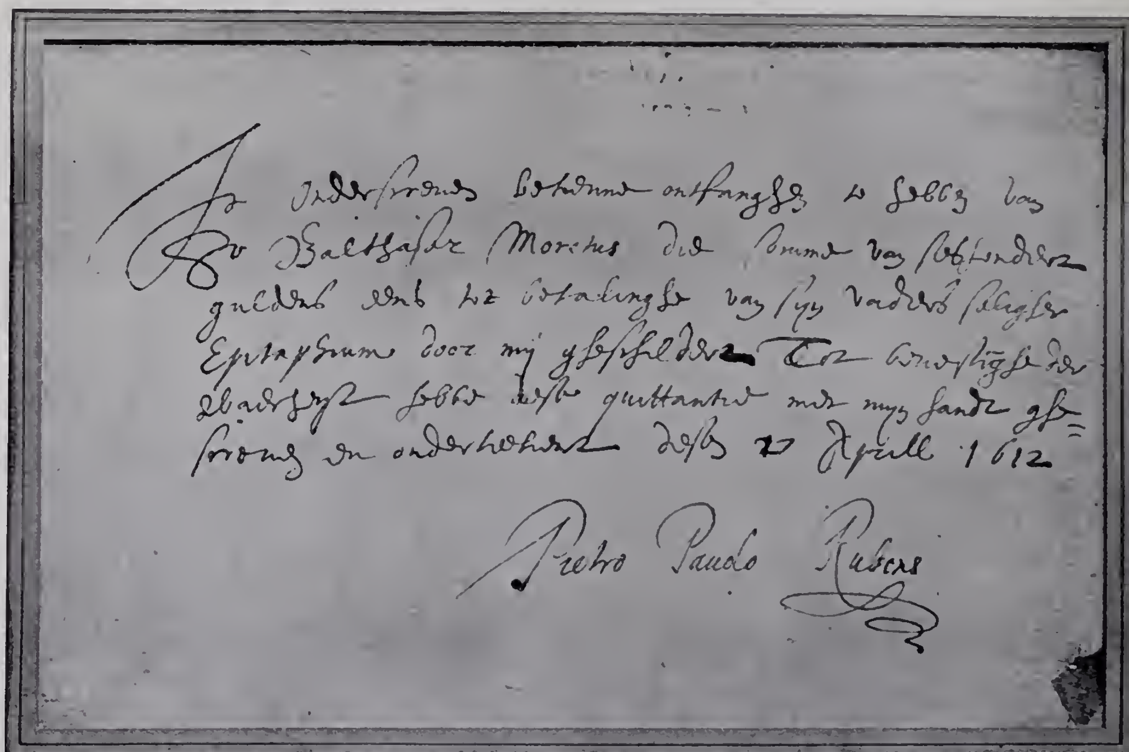
PIETRO PAUOLO RUBENS. »

Het drieluik werd geplaatst in de tweede kapel van den omgang rond het hooge koor der O.-L.-V.-kerk te Antwerpen; het bestaat uit een middelpaneel, waarop afgebeeld is de *Verrijzenis van Christus* en twee luiken, waarvan de voorzijde links den H. Joannes-Baptista en rechts de H. Martina verbeeldt; op de achterzijde ziet men twee rechtstaande engelen in grauwschildering, met de hand aan den ring eener deur, als waren zij gereed die te openen.

Een rijke omlijsting omgaf oorspronkelijk de schildering. Op den grond stond een graftombe met festoenen behangen en met een vaas gesierd; bezijden het stuk, twee versierde pilasters en twee groote schulpen; bovenaan eene fries met sieraden, alsook twee lampen en cartouchen. In de fries was het geschilderde portret van Jan Moretus aangebracht, dat door twee engelen werd vastgehouden. Het beeldhouwwerk kostte niet minder dan 860 gulden. Aan den vergulder werd nog 270 gulden betaald; aan de koperen plaat en het graveeren van het opschrift werd besteed 87 gulden 12 stuivers. Deze kostelijke omlijsting werd in 1794 door de Commissarissen der Fransche republiek verkocht, tegen den prijs van 6 gulden en werd afgebroken; te gelijker tijd werd het drieluik naar Parijs vervoerd. In 1815 kwam het terug en werd het weergegeven aan de familie Moretus, die het in de O.-L.-V.-kerk op zijn oude plaats liet herstellen om daar ten eeuwigen dage bewaard te blijven. Het portret van Jan Moretus, dat er bij behoorde, werd ook herplaatst boven op de nieuwe marmeren omlijsting, die de familie in 1819 liet vervaardigen.

Het onderwerp was natuurlijk aangegeven. Christus, opstaande uit het graf, was het hooge zinnebeeld der Verrijzenis aller menschen; de patronen der ontslapenen waren eene herinnering aan deze. In het middenpaneel wordt Christus afgebeeld, den eenen voet steunende op den eenigszins verheven boord van het graf. Met de linkerhand houdt hij den langen stok van een banier, die wappert in de hoogte. In de rechterhand houdt hij den palm, die evenals de banier zijn zegepraal over den dood verzinnebeeldigt; op die hand rust ook de witte lijkdoek, die van den schouder tot op den gordel nederdaalt. Een stralende glorie omgeeft zijn blond hoofd, waarvan de zachte, behagelijke vormen rustig uitkomen in dit tooneel van schrik en verwarring.

Rond deze glorie zijn wolken samengepakt, in welke engelenhoofdjes zweven. Aan de kim rijst het morgenlicht; op den voorgrond en in de lijkgrot heerscht nog de duisternis, half doorstraald door het licht van den verrezene uitgaande. In de kleine ruimte aan den voet van Christus en ter linkerhand bewegen zich de soldaten door schrik en verbazing overmand: drie zijn nog gebogen, drie hebben zich opgericht, de eene helft staart verslagen het wonder aan, de andere helft wendt het hoofd af in hevige ontsteltenis.


Ick onderschreven bekenne ontfanghen te hebben van
Sr Balthasar Moretus die somme van [illegible]
guldens ende tot betalinghe van syn vaders saligher
Epitaphium door mij gheschildert. Tot [illegible] der
waerheyt hebbe dese quittantie met myn handt ghe=
schreven en onderteekent desen [illegible] Aprill 1612

Pietro Paulo Rubens

KWITANTIE VOOR DE GRAFTAFEL VAN JOANNES MORETUS (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

De schildering behoort nog tot den vroegeren trant van Rubens. De zware schaduwen op den voorgrond, de bonkige schoft van den soldaat vooraan in het benedendeel, de droge schildering der rechtstaande mannen, vooral van den gehelmden Romein, grauwbleek van schrik, is nauw verwant met die der *Kruisrechting*, terwijl de scherp afgeteekende en vaste wolkjes in den hardblauwen hemel herinneren aan die der *Bespreking van het H. Sacrament*. De gladde schildering en de vettig warme glimming van Christus' borst maken een overgang uit tot den Christus van de *Afdoening* en van den *Ongeloovigen Thomas*.

Op het linkerluik ziet men Joannes den Dooper, rechtstaande, gehuld in een schapenvel; hij staart naar het middelpaneel en heft de eene hand op als ware ook hij getroffen door de bovennatuurlijke gebeurtenis. Rechts staat de H. Martina: zij houdt in de eene hand een palm, met de andere hand licht zij de violetkleurige draperij op, die over haar rood kleed geworpen is. Nevens haar ligt een gebroken voetstuk, achter haar ziet men de puinen van een antiek gebouw: een herinnering aan het feit verhaald in de Levens der Heiligen. De H. martelares Martina werd door den keizer in den tempel van Apollo gevoerd om den God te offeren; maar, toen

zij in plaats van dit te doen het teeken des kruises maakte, stortte het afgodenbeeld van zijn voetstuk en viel het vierde deel van den tempel in puin.

Ook in de luiken overheerschen de donkere tonen; de schildering is verzorgd, maar vreesachtig. De H. Martina heeft heel de houding en de draperij van een antiek standbeeld en inderdaad een zelfde heiligenfiguur werd gegraveerd door Schelte a Bolswert onder den naam der H. Barbara en door Lucas Vorsterman onder den naam van de H. Catharina. Onder de laatste plaat wordt door den graveur uitdrukkelijk vermeld, dat zij naar een antiek marmer gesneden werd.



NIKOLAAS ROCKOX
(Museum, Antwerpen).

DE ONGELOOVIGHEID VAN DEN H. THOMAS. — Nikolaas Rockox, de hoofdman der Gilde van de Kolveniers, bestelde aan zijnen vriend Rubens, toen deze de laatste hand legde aan de *Afdoening*, een ander belangrijk werk en wel een drieluik, bestemd om geplaatst te worden op zijne grafstede en die van zijn vrouw Adriana Perez (*Œuvre*. Nrs 346-350). Rockox was geboren den 14en December 1560 en stierf den 12en December 1640; zijne vrouw overleed den 22en September 1619. Hij had dus bij tijds zijne voorzorgen genomen om zich te verzekeren, dat geen andere dan Rubens zijn graftafel zou schilderen. Het drieluik werd geplaatst op het altaar der Lieve-Vrouwe-kapel in de kerk van de Minderbroeders. Rockox had eene bijzondere genegenheid voor dezen tempel, die in zijn buurt lag en waarin vele leden van voorname familiën hunne grafkelders lieten delven, zooals in vroeger eeuwen over het algemeen de Franciskaner kerken door de aanzienlijke personages tot laatste rustplaats werden gekozen. Het stuk bleef in de Minderbroederskerk tot in den tijd der Fransche omwenteling, toen de veroveraars het naar Parijs ontvoerden; in 1815 kwam het terug en werd geschonken aan het Antwerpsch Museum.

Het bestaat uit een middelpaneel, verbeeldende de *Ongeloovigheid van den H. Thomas* en twee luiken, waarvan dat ter linkerhand het portret van Nikolaas Rockox, dat ter rechterhand het conterfeitsel van Adriana Perez vertoont. De wapens der beide echtgenooten zijn op den achterkant hunner portretten geschilderd. Op het linkerluik, in den hoek aan den bovenkant links, staat het jaar 1615 te lezen; maar, wanneer men van onder naar boven de cijfers beziet, ontdekt men dat het laatste een 3 was en het oorspronkelijk jaartal dus 1613 luidde. Ik vind geen andere verklaring voor dien dubbelen datum dan dat Rubens het portret van Rockox en wellicht dat zijner vrouw reeds in 1613 voltrokken had en het toen dagteekende, dat hij eerst twee jaren later het middelpaneel afwerkte en toen den vroegeren datum veranderde.

Het portret van Rockox is een der beste die Rubens schilderde. De Antwerpsche burgemeester wordt haast in profil gezien, blootshoofds, dragende een gepijpten kraag, een zwart

kleed met een rij kleine gouden knoopen op de borst gesloten, een zwarten mantel met marter gevoerd. De rechterhand is geheven tot op de borst aan de sluiting van het kleed, de linkerhand houdt een kerkboekje vast. Haar en baard zijn donker, kort en dun gezaaid, de trekken regelmatig, de neus spits, de dunne lippen vast gesloten op den eenigszins ingevallen mond. Het oog is goed geopend, strak vooruitziende, het voorhoofd hoog en regelmatig gewelfd. De kleederen zijn in getemperde tonen, zoodat de malsch gevleesde hand op de borst helder uitkomt; iets lager leggen de gulden snee en de roode fluweelen band van het kerkboekje met de lichtende toppen der vingers een levendige kleurenvlek. Het hoofd is in versmolten tonen en stil licht, zonder glans, kalm en juist zeggend wat de schilder zeggen wilde. Hij had zich voorgenomen de voorstelling te geven van een zeer voornaam man, met de scherpzinnigheid, die den hoogen magistraat past, met de opgewektheid van geest van iemand, die belang stelt in allerlei dingen: bestuur, staatkunde, letteren en kunst. Het portret van Rockox kan als voorbeeld dienen van Rubens' manier van conterfeiten in zijne eerste jaren. Hij heeft altijd gehouden van menschen gezond van lichaam, gezond van geest, en aan zijne modellen zooveel van die hoedanigheden medegedeeld als de waarheid hem toeliet. Zijne portretten zijn naar de natuur geschilderd en zien er wel individueel, wel levend uit. Hij leent hun niet als van Dijck een hooge onderscheiding, maar schenkt hun iets van zijn forschen adem, zijn warm bloed, en laat hun aldus zooveel mogelijk een stevig figuur maken. Evenals zijne andere portretten uit dien tijd is zijn Rockox met wijsheid en gematigdheid opgevat; later zal de stof meer overheerschen, het vleesch overvloediger en weeker worden ten nadeele van het belang gehecht aan den innerlijken mensch; hier is meer zorg besteed aan het weergeven van den aard van het model en de geest spreekt luider uit de fijne wezenstrekken dan het stoffelijk leven.

Rubens schilderde zijn vriend Rockox nog eens op het einde van beider leven; het stuk is verloren gegaan en ons alleen bekend uit de gravuur van Pontius, gedagteekend van 1639 (*Œuvre.* Nr 1035).

Het portret van Adriana Perez staat merkelijk lager. Het model viel minder mee en Rubens gaf zich niet veel moeite om het belangwekkend te maken. Het haar is in stijven wrong naar achter gestreken en bedekt met een zwart kapje, dat een afgeronden top tot op het voorhoofd afzendt; de oogen zijn eenigszins loddelijk, de alledaagsche trekken zijn die eener vrouw zonder hooger geestvermogens; de handen van harde bleekheid houden een rozenkrans met roode kralen vast. Het beeld der echtgenooten is bestemd om in eene kerk gehangen te worden en beide zijn dan ook voorgesteld in de houding van biddenden; maar voor den man is de godsdienstoefening klaarblijkelijk bijzaak en zijn geest wordt meer door wereldsche dingen beziggehouden; voor de vrouw is het bidden hoofdzaak en zij doet het met meer innigheid.

In het middelpaneel staat Christus met drie zijner apostelen, den H. Joannes, den H. Thomas en een derden, wien het niet mogelijk is een bepaalden naam te geven. Alle vier de personages zijn tot aan de knieën gezien; Christus is afgebeeld naakt tot aan den gordel; een lichtroode draperij, die hij op den linkerarm draagt, omringt zijne lenden; een wit linnen steekt op de dij even uit boven de draperij. De Heiland heft de eene hand op en opent lichtelijk de andere, die neerbuigt om zijne wonden te laten zien. Zijn hoofd, in profiel geteekend, is regelmatig van lijn; lange kastanje bruine haren vallen hem in den hals, zijn jonge vlokkige baard is van dezelfde kleur. De uitdrukking van het gelaat is goedig en geeft met de fletsche trekken en tonen aan het hoofd een uitzicht van loomheid en terzelfder tijd van pronkerigheid, die ongemeen verveiend is. Borst en armen zijn niet bijzonder zwaar van bouw, maar vertoonen een

uitzicht van bloeiende gezondheid. Het is een mensch, die nooit gewerkt en nooit geleden heeft, of een lichaam dat door de verrijzenis geheel vernieuwd werd, ontdaan van alle spoor van kommer en vermoeienis. Het vleesch is vast, de huid fluweelig; lichtende vettinten gemengd tusschen de rozige kleur, leggen er een glans van welgedaanheid op. In deze grondtonen zijn de verdiepingen der modeleering aangeduid door blauwachtig grijs; versmolten met elkander zijn die zachte lichtende tonen en tot een zelfde poezelige vleezigheid zonder spieren, zonder knoken gedast. De rondingen van borst en armen zijn aangegeven door lichte kastanjebruine schaduwen, doorspeeld met de roode weerschijnen van de draperij; in den hals en elders, waar de weerschijn niet werkt, ontwaart men ook de zachte flonkering van den lichtenden gloed, dien Rubens vooral in dien tijd placht te gebruiken om doorschijnendheid te geven aan zijne schaduwen. De Christus en zijn naakte torso is hoofdzaak in het werk. Rubens heeft hem willen maken tot het onberispelijk model, niet van de academische schoonheid in het algemeen, maar van de Vlaamsche schoonheid, wel gevoed, blank van huid, malsch van vleesch. Met dit alles heeft zijn Godmensch weinig goddelijks meer, het is een man, fraai en gaaf van bouw, maar zonder hooger kenmerken. Hetzelfde geldt voor de Apostelen; hunne hoofden zijn die van een jong blond mensch, van een grijsaard, van een stevig gebouwden, bruin gelokten middeljarige. De oude Thomas, die wantrouwig de wonden beziet, is nog het meest levende figuur; Joannes is de goedgeloovige, die aanneemt wat gezegd wordt zonder onderzoek en bewondert in alle vertrouwen; de derde geldt slechts als figurant. Het zijn alle drie modelmenschen met juist zooveel handeling als noodig is om houterigheid te vermijden. Haar en baard zijn verzorgd en bewerkt in de bijzonderheden, met afzonderlijke aanduiding van de haarpijlen, een kenmerk van Rubens' trant in dien tijd. De handen van Christus en Joannes zijn schoon en met zorg geschilderd; die van den welbeminden discipel hebben de lange fijne vingers met verdunde toppen, die Rubens gaarne aan zijn personages leende.

De *Ongeloovigheid van den H. Thomas* is op zich zelve van te geringe kunstwaarde om een uitvoerige bespreking te wettigen; maar belangrijk is het stuk omdat het mag gelden als het beste en meest gekenmerkte uit dien tijd, waarin Rubens' kunst den toestand van ziekelijkheid doorstaat, waarvan wij hooger spraken. Hij verzaakt aan zijne ingenomenheid met de Italiaansche bruinheid en schildert nu blond en helder; in plaats van bonkige spieren vindt hij behagen in malsche gevleesdheid. Hij heeft, ten minste in zijne groote godsdienstige stukken, den trant hernomen, die hem eigen was toen hij over de Alpen trok; weldra zal hij ontwaren dat hij in eene ergere overdrijving is vervallen dan die waar hij wilde tegen ingaan en zal zijn kunst weer mannelijker, gezonder en krachtiger worden.

Christus aan Petrus zijne schapen toevertrouwende. — Omtrent denzelfden tijd als den *Ongeloovigen Thomas* schilderde Rubens *Christus aan Petrus zijne schapen toevertrouwende* (*Œuvre.* Nr 351), het stuk dat het grafaltaar versierde van Nikolaas Damant in de Sinter-Goelenkerk te Brussel, in de kapel van het H. Sacrament der Mirakelen. Nikolaas Damant, zooals zijn grafschrift meldt, was ridder, door den koning van Spanje vereerd met de gouden medalie, burggraaf van Brussel, heer van Ottignies, Bauwel en Olmen, eerst voorzitter van den Raad van Vlaanderen en later kanselier van Brabant. In Spanje was hij voorzitter van den Raad der Nederlanden onder Filips II en bij zijn terugkeer werd hij voorzitter van den Staatsraad van Albertus en Isabella. Hij stierf den 27en Juli 1616. Zijne vrouw, Barbara Brant, was den 6en Augustus 1591 te Madrid overleden. Het stuk werd in den tijd der Fransche

omwenteling verkocht door den kerkraad, het ging later naar Engeland over, waar het zich nu nog bevindt in de Wallace-verzameling.

Christus wijst op de schapen die hij Petrus toevertrouwt en geeft hem de sleutels zijner kerk; de apostel buigt het hoofd en kust de hand van den Zaligmaker; drie apostelen, onder welke Sint-Jan te herkennen is, staan achter Sinte-Peeter. De Christus en de apostelen Petrus en Joannes zijn geschilderd naar de modellen, die dienst deden voor den *Ongeloovigen Thomas*. De toon is warm; de roode mantel van een der apostelen vormt een schitterend middelpunt en werpt zijn weerschijn op de handen van Christus en op de gelaatstrekken van Petrus. De samenstelling is zeer eenvoudig en heeft den schilder niet veel moeite gekost. Hare overeenkomst met den *Ongeloovigen Thomas* bewijst dat het stuk korts na 1615 geschilderd is, hoogstwaarschijnlijk in 1616, het jaar waarop Nikolaas Damant overleed. De bewerking is van Rubens' hand; er ligt wat meer kracht in dan in den *Ongeloovigen Thomas*, maar dezelfde vlakheid, ledigheid en zoeterigheid is er in op te merken.



DE ONGELOOVIGHEID VAN DEN H. THOMAS (Museum, Antwerpen).

CHRISTUS DE SLEUTELS AAN PETRUS GEVENDE. — Geheel in denzelfden trant en zonder twijfel in denzelfden tijd werd het stuk geschilderd, dat Jan Breugel op het graf zijns vaders in de Kapellekerk te Brussel plaatste. Het stelt voor *Christus de sleutels aan Petrus gevende (Œuvre.* Nr 258). Rubens liet zich bij de vervaardiging door zijne leerlingen helpen en het werk is dan ook van minder waarde, maar het figuur van den H. Petrus is van zeldzamen kleurenglans. Het stuk hoorde in de laatste jaren toe aan den heer Potemkin, Russischen afgezant te Brussel, daarna aan den heer Valentin Roussel te Roubaix. In de veiling van de verzameling van dezen werd het verkocht te Brussel den 14en Juni 1899. In 1901 hoorde het toe aan den heer Sedelmeyer te Parijs.

ALTAARTAFELEN EN ANDERE GODSDIENSTIGE STUKKEN. — Behalve de verschillende *Afdoeningen* en het drieluik van *Sint-Job*, werden aan Rubens in de eerste jaren van zijn verblijf in het vaderland verscheidene altaartafelen besteld. Een der eerste was ongetwijfeld de *Bekeering van Sint-Bavo (Œuvre.* Nr 396), bestemd voor het hoogaltaar der kerk van dien heilige te Gent. In 1612 reeds had Rubens de schets gemaakt van dit werk, dat hem door den bisschop van Gent, Carolus Maes, was opgedragen en dat eerst in 1624 voltooid werd.

In het jaar 1614 maakte hij de schilderijen, welke zich vroeger bevonden op het altaar der kerk van de Ongeschoeide Carmelieten te Brussel *(Œuvre.* Nrs 494-496). Deze kerk werd in dit jaar voltooid en bij die gelegenheid werd zij waarschijnlijk begiftigd met dit werk van

Rubens, hetwelk, zegt men, door den hertog van Bournonville geschonken werd en de *Heilige Theresia knielende voor Christus* verbeeldde. Onder de groote altaartafel bevonden zich twee kleine stukken, voor onderwerp hebbende de *H. Theresia knielende voor den H. Geest* en de *Begrafenis der H. Catharina*. De groote schilderij werd uit de kerk genomen in 1795 en naar Engeland gevoerd. In 1814 werd zij te Londen verkocht in de veiling La Hante; de twee kandelaarstukken werden vroeger door de kloosterlingen in betaling gegeven aan een schilder, die voor hen eenig werk verricht had. *De Begrafenis van Sint-Catharina* werd in 1785 te Dordrecht in de veiling Slingeland verkocht; in 1830 was zij in bezit van Edward Gray. Van het andere kandelaarstuk en van de groote altaartafel hebben wij geen verder spoor meer gevonden. Uit de gravuur, die wij bezitten van dit laatste werk, blijkt dat het geheel in den trant van den *Ongeloovigen Thomas* was geschilderd. Sir Joshua Reynolds getuigt ervan: « De engelen hebben » niets engelachtigs. Het hoofd der H. Theresia is wel geteekend en geschilderd. De Christus » is voor Rubens insgelijks een goede teekening, maar zijn uitzicht is hard, iets wat moet » toegeschreven worden aan zijn groote afgewerktheid, want hij gelijkt door zijne gladheid » aan émail en verliest hierdoor de lichtheid der andere werken van den meester. »

Tot denzelfden tijd en dezelfde soort van werken behoort het drieluik de *Marteling van Sint-Joris* (*Œuvre.* Nrs 438-440), geschilderd voor het altaar der voetboogschutters in de Sint-Gommaruskerk te Lier; een stuk van weinig beteekenis, uitgevoerd door een leerling en hertoetst door den meester. Het hoofdpaneel werd door de commissarissen der Fransche republiek naar Parijs ontvoerd en in 1803 aan het Museum van Bordeaux geschonken, waar het zich nog bevindt. De luiken, waarop afgebeeld stonden *Sint-Joris met den draak* en *Sint-Agnes met een lam*, hoorden in 1830 aan Sir Edward Gray toe en werden gekocht door den heer Vernon, die ze overliet aan den heer Nieuwenhuys. De tegenwoordige eigenaar is ons onbekend.

Een vijftal andere altaartafereelen behooren tot dezelfde jaren; vooreerst de *Godsdienst zegepralende over Heidendom en Ondeugd* (*Œuvre.* Nr 384), die geschilderd werd voor de hoofdkerk van Freysing in Beieren en nu in de oude Pinacotheek van Munchen hangt. Volgens een kronijk van Freysing zou de prins-bisschop der stad, Ernest van Beieren, dit stuk 3000 gulden betaald hebben. Daar die bisschop in 1612 stierf, zou het werk van vóór dit jaar dagteekenen en het eerste zijn dat Rubens te Antwerpen voor het buitenland leverde; de schets hoort toe aan Consul Weber te Hamburg. Goethe bezat een teekening, welke bewaard wordt in zijn huis te Weimar en die de voornaamste personages van dit stuk in gewijzigden vorm weergeeft (*Œuvre.* Nr 1454).

Dan de *Christus aan het kruis met Maria, Joannes en Magdalena* (*Œuvre.* Nr 302), welke de Louvre bezit en die gemaakt werd voor de Jezuietenkerk van Bergen-Sint-Winnox, een stuk dat treft door zijn lichtenden toon en door het diep gevoel der personages. Maria, met de vingeren dooreengekruist en de handen vooruitgestrekt, het hoofd naar haren zoon gewend, blikt dezen medelijdend aan; Maria-Magdalena, aan den voet van het kruis geknield, is een zachter ziel, niet bestand tegen tragische aandoeningen; zij omhelst teederlijk de voeten van Christus en zwijmt weg in de uiting van liefde en lijden. Het is een tooneel van stille smart, van aangrijpende verlatenheid.

Verder de *Marteling van Sint-Laurentius*, geschilderd voor de Kapelle-kerk te Brussel, nu toehoorende aan de Pinacotheek van Munchen (*Œuvre.* Nr 468), waarin Rubens het motief behandelde, dat hij later op het drieluik der St-Janskerk te Mechelen bewerkte in den H. Joannes, die achterover in den ketel met ziedende olie wordt gestooten. Zoo nog de *H. Franciscus van Assisen*, die het kind Jesus van Maria ontvangt, uit het Museum van Rijssel, geschilderd voor

de Capucienenkerk dier stad *(Œuvre.* Nr 419). Een stuk dat in denzelfden tijd uitgevoerd werd voor de Capucienenkerk van Antwerpen en dat zich nog daar bevindt, is van twijfelachtige echtheid en in alle geval onbeduidend van kunstwaarde *(Œuvre.* Nr 420).

Voor deze laatste kerk werd in dien tijd ook gemaakt de *Christus aan het kruis tusschen de twee moordenaars (Œuvre.* Nr 295), met Joannes en Maria aan de eene zijde, twee krijgslieden aan de andere en de H. Magdalena aan den voet van het kruis. De kerk bezit er nog eene groote, het Museum van Antwerpen eene kleine kopij van. Het oorspronkelijk werk werd in 1794 naar Parijs vervoerd en door Napoleon I aan het Museum van Toulouse geschonken. Daar de Capucienenkerk te Antwerpen in 1613 gebouwd werd, mag men veronderstellen dat de schilderij, bestemd voor het hooge altaar, rond denzelfden tijd werd voltooid, een gissing, die ten volle gewettigd wordt door den trant van het stuk.

Te oordeelen naar de werken, in de eerste jaren na zijn terugkeer in Antwerpen vervaardigd, was Rubens dus al spoedig een gezochte en een gevierde schilder van altaarstukken geworden. Hij bleef het tot het einde zijns levens. Voor zijne eeuw, voor de daaropvolgende en gedeeltelijk voor de negentiende eeuw, was hij in noordelijk Europa de katholieke schilder bij uitmuntendheid; er is er geen geweest, die zoo machtig zijn stempel heeft gedrukt op de kunst zijner kerk als hij. Was hij dan zoo godsdienstig van gemoed? Was hij zoo getroffen door het verhevene of het geheimnisvolle van sommige leerstukken, zoo aangedaan door het roerende van sommige verhalen? Wij gelooven het niet. Vergeleken met de middeleeuwsche opvattingen van onze Vlaamsche en van de Italiaansche schilders, zijn die van Rubens al heel stoffelijk: mysticism was hem totaal vreemd en ingetogenheid al even zeer. In de heilige geschiedenissen zag hij menschelijke daden en gevoelens: Maria was voor hem een ware liefdevolle moeder; de kleine Jesus een poezelig, gezond kind; tusschen zijne heiligen en zijne mythologische personages bestaat er geen grondig verschil. Maar hij leverde weidsche doeken met machtige, zwierige figuren, kerkelijke tafereelen, glanzend van kleur en licht, berekend om op de latere renaissance-altaren een weerschijn van hemelsche glorie te laten stralen. Hij kwam in een tijd dat de rustige beschouwende levenswijze in de kerk had opgehouden en plaats had gemaakt voor den strijd; toen men krachtige prelaten noodig had, zooals zijn biechtvader Ophovius er een was, en men ook athletisch gebouwde heiligen verlangde zooals zijn H. Petrus en Paulus, krijgshaftig zwierige zooals zijn H. Joris of dramatisch lijdende zooals zijn H. Livinus. De bisschoppen en abten trokken niet meer naar het slagveld — het reuzenrapier om de lenden en het helmet om de slapen; — maar in de kerk, in hun preeken, in hun schriften zetten zij zich schrap te weer tegen de aanvallen der ketters of gingen uit tot herovering der verloren gewesten. Rubens was de groote kerkschilder der tegenhervorming en zijne schilderijen vieren den kamp, gestreden tegen de afgevallene Christenen, en de zegepralen op hen behaald. Hij is daarbij duidelijk, zonder verholenheden, zonder geheime verzuchtingen; hij verhaalt gemakkelijk, zijne geschiedenissen zijn treffend voor den geest zooals zij behagelijk zijn voor het oog, en daarom moest hij in een godsdienst, die beter geordend, eenvormiger, redelijker was geworden na het Concilie van Trente, de groote en natuurlijke schepper der gepaste vormen en beelden worden.

Behalve de reeds vermelde godsdienstige stukken, die Rubens leverde voor altaren en praalgraven, schilderde hij er in dien tijd een zeker aantal met andere bestemming. Zoo zijn *Overspelige vrouw (Œuvre.* Nr 256), die in 1899 uit de verzameling Miles naar het koninklijk Museum te Brussel overging, en een van de stukken uit zijn zieken tijd is, met groote vakken vlakke kleur, met een handeling en eene groepeering even eenvoudig en even nuchter als de kleur. Zoo ook de *Christus met de vier Boetvaardigen (Œuvre.* Nr 381), uit de Pinacotheek te

Munchen, een stuk dat warmer van toon, hooger van kleur en gelukkiger van uitdrukking is dan de meeste van dien tijd. Hetzelfde onderwerp was door Otto Vænius in sterk verschillenden vorm behandeld in een stuk, dat zich in het Museum van Mentz bevindt.

Het Museum van Munchen en dat van Mechelen bezitten elk een *Gekruisten Christus* van betrekkelijk kleine afmeting, tusschen 1612 en 1615 geschilderd, zeer dun in de verf en zeer doorschijnend, beiden van Rubens' hand *(Œuvre.* Nrs 297-298). Merkwaardig zijn beide door de wijze, waarop hij de schaduwen legde op de vleezen; zij zijn van het donkerste kastanjebruin en als met vuurgloed doorspeeld; het is alsof op Christus' lijk de bruinrosse brand der ondergaande zon weerkaatste en deze geroosterde kleur zich mengde met die van het bloed, dat uit zijne wonden vloeit. Rubens, wij merkten het reeds op, pleegt in die jaren die kastanjebruine schaduwen te leggen op zijne vleezen; maar nergens liggen zij zoo bovenmate sterk als hier: klaarblijkelijk wilde hij de blanke huid helderder doen uitkomen tegen die donkere afronding. Uit deze twee stukjes en uit andere, waarover wij weldra te spreken hebben, blijkt het dat Rubens ook in die jaren van crisis, in zijne paneeltjes van geringe afmeting pittig en kruimig bleef en niet verviel in den spierloozen trant zijner groote doeken uit die dagen.

Tot de reeks kleine godsdienstige figuren uit dien tijd behoort ook de *Christus aan het kruis met den H. Franciscus van Assisen (Œuvre.* Nr 305) uit de Liechtenstein-Galerij en een tweede exemplaar derzelfde samenstelling, dat wij in 1892 in de verzameling Cels te Brussel zagen en later bij Sedelmeyer te Parijs weervonden. Zeer treffend is in deze twee laatste stukken de hartstochtelijke liefde, waarmede de heilige met de eene hand den voet van het kruis omarmt, terwijl hij de andere uitslaat en het bovenlijf achteruit werpt.

Nog dient hierbij vermeld te worden de *H. Franciscus van Assisen met het Crucifix in de armen (Œuvre.* Nr 428), uit het Museum van Oldenburg, eveneens met vlugge en lichte hand, haast schetsgewijze geborsteld, en zooals de drie vorige getuigenis afleggende van de vaardigheid, waarmede Rubens deze stukjes penseelde, welke met hunne dunne kleur nauwelijks het paneel bedekken, maar bewonderenswaardig zijn van bewerking en van gevoel. Voor hem was de H. Franciscus van Assisi de hoogste verpersoonlijking der liefde tot Christus en later nog zal hij meer dan eens tot onderwerp nemen den heiligen kloosterling aan de aarde ontheven door zijn verzuchting naar zijn God, door zijn opgaan in den gekruisigde.

Ook de *Terugkeer uit Egypte (Œuvre.* Nr 182), werd in dezen tijd en waarschijnlijk voor een altaar gemaakt. Het stuk werd in 1620 door Vorsterman gegraveerd. In 1708 bevond het zich op het koninklijk kasteel van Tervueren en werd door den hertog van Marlborough medegevoerd naar Engeland, waar het deel maakte van de rijke galerij, die zijne afstammelingen bezaten tot in 1886. Toen werd het in openbare veiling aan den heer Charles Butler van Londen toegewezen. Het is een zeer heldere schildering, met scherp afgeteekende figuren, prachtig van samenstelling, maar zwak van koloriet : een leerlingenwerk door den meester hertoetst.

Beter kennen wij de bestemming van een ander godsdienstig stuk de *O. L. V. met den papegaai* uit het Museum van Antwerpen, dat werd geschonken aan de Antwerpsche Lucasgilde, om hare vergaderzaal te versieren *(Œuvre.* Nr 215). Rubens was in 1598 als meester aanvaard in den Antwerpschen kunstkring. Door zijne benoeming tot hofschilder bij zijn terugkeer in Antwerpen werd hij ontslagen van alle betalingen en lasten opgelegd aan de gewone leden. Als vergoeding dier vrijstelling schonk hij aan de gilde het hier besproken stuk, dat tot in 1794 in haar bezit bleef. Toen werd het naar Parijs gevoerd. Het is het eenige van Rubens'

werken, dat vóór 1815 teruggezonden werd: reeds in 1797 schonk het Fransch gouvernement het aan de toen pas ingerichte centrale teekenschool.

Op eene lage bank zit O. L. V. de eene hand om den hals van den kleinen Jesus geslagen en de vingeren in zijn kroezelend haar gestoken; de andere, die een witten doek vasthoudt op hare knie latende rusten. Zij blikt de lijst uit en houdt zich niet met haar zoontje bezig. Het kind, geheel naakt, zit op de bank of liever leunt er tegen, met den eenen voet op den grond rustende, de beenen over elkander geslagen, een appel in de rechterhand houdende. De H. Jozef is een breed geschilderd figuur, het tafereel aanvullende en met zijn doffe kleuren de heldere tonen van de vrouw en het kind doende uitkomen. Links een marmeren kolom, op wier uitspringende deelen een papegaai zit, die aan de naar omlaag hangende ranken van een wijngaard knabbelt. Verderdoor een uitzicht op hemel en landschap. Het vleesch van Maria en Jesus is vast, zonniger en blanker in het gelaat der moeder, malscher op het lijf van het kind en zonder de blauwe toetsen, die wij elders aantreffen. De rondingen zijn in doorschijnende grauwe schaduwen, met bruin doortint. Het werk munt uit boven de stukken van 1615-1616 door vastheid van schildering, bevalligheid van houding en waarheid van leven. Het is een tooneel van huiselijke welvaart, zonder eenigen zweem van godsdienstig gevoel, de kalmte van den geest, het geluk van schoon en gezond te zijn en te leven in een liefelijke omgeving uitdrukkende. Maria blikt wel ernstig, maar kalm voor zich uit, zij is meer de Heilige Maagd dan de Moeder Gods. De Christus is het kind zonder zorg, guitig en vroolijk ons aankijkende.



CHRISTUS AAN HET KRUIS MET ST-FRANCISCUS (Liechtenstein, Weenen).

Zoo vatte Rubens zijn eerste Madonna en Heilige Familie op; de moeder is jong, glanzendbruin en wijd geopend is haar oog, fijn de neus, klein de mond, rood de lippen in vorm van engelenvleugeltjes, donkerbruin het haar, zwellend de boezem. Later zullen het vleesch donziger, de leden weelderiger worden, hier is alles nog betrekkelijk sober gehouden: de rijkdom der vormen is meer in knop dan in bloei. De Christus is een pracht van een kind. Rubens schilderde er vele, maar geen schooner, geen waarin de ouders zich meer konden verheugen. Voor hem waren de van gezondheid stralende kleinen de bloem van het leven; dramatisch mogen de handelingen der mannen, tragisch hun lot en dat der vrouwen wezen, op zijne kinderen valt de zon zonder schaduwe, het zijn zinnebeelden van geluk en bekoorlijkheid, hunne opgewektheid van geest, de poezeligheid hunner leden zijn en blijven voor hem een onuitputtelijk thema.

In dezelfde jaren schilderde Rubens verscheiden Madonna's, eene ervan de *Madonna met het kindeken Jesus knielende op haren schoot,* bezit het Museum van Sint-Petersburg *(Œuvre.* Nr 189), eene andere met Sint-Jozef, Sint-Elisabeth en Sint-Jan, die den voet van het kindeken Jesus kust, bevindt zich in de verzameling van den hertog van Devonshire te Londen *(Œuvre.* Nr 230). Misschien is de eerste de Onze-Lieve-Vrouw met het kindeken Jesus, voor welke de aartshertog 300 gulden liet betalen aan Rubens den 13en October 1615. (1) Een herhaling er van bevindt zich in de verzameling van den heer Maurice Kann te Parijs.

(1) A Pietro-Paulo Rubens, pintor, 300 florines, por una pintura de Nuestra-Señora con el niño Jesus. Brusselas, à 13 de ottobre de 1615 (A. PINCHART : *Archives des Arts, Sciences et Lettres.* II, blz. 172).

De verkouden Venus

Teekening voor den graveur (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen)



Toen Rubens in 1614 deken van de Romanisten was, vereerde hij het broederschap met » twee groote conterfytselen op panneelen, by zyne handt geschildert, representerende de Heylighen Petrus ende Paulus *(Œuvre.* Nrs 482-3). De beide stukken werden opgenomen onder de meubelen de broederschap aengaende, die jaerlix gewoonlicken worden overgelevert aen den nieu gecosen deken. Mols stipt aan dat in zijnen tijd, rond 1770, de twee stukken



De H. Familie (O.-L.-V. met den papegaai) (Museum, Antwerpen).

op den feestdag der beide heiligen te Antwerpen werden tentoongesteld op het altaar van de St.-Joriskerk. Zij verdwenen in de jaren der Fransche omwenteling. Het eenige wat men er later nog van verneemt is dat zij in de verzameling van den Engelschman Bryan verkocht werden.

Herhaaldelijk schilderde hij nog zijne heilige patronen. Tot op het einde der verleden eeuw bezat de Capucienenkerk van Antwerpen twee schilderijen van Rubens, verbeeldende St. Pieter en Pauwel, die door Eynhoudts gegraveerd werden, maar van geringe kunstwaarde schijnen te zijn *(Œuvre.* Nrs 484-5). In de Pinakotheek van Munchen vindt men nog de twee heiligen samen op ééne schilderij en in vorm weinig verschillende van die welke door Eynhoudts gegraveerd werden *(Œuvre.* Nr 486). Deze stukken moeten rond 1615 gemaakt zijn, korten tijd na die, welke Rubens aan de Romanisten vereerde. Het zijn een paar kranige figuren, wat

tooneelmatig, maar zeer waardig van houding en breed geworpen. St. Pieter heeft in de eene hand een sleutel in de andere houdt hij er een tweeden ter hoogte van den schouder. Een engeltje met pauselijke kroon en staf zit hem op den schouder. De H. Paulus laat beide handen op een zwaard rusten. Het is een leerlingenwerk, lichtelijk hertoetst door den meester, maar de teekening is wel van Rubens en hem waardig. In de verzameling van prins Youssopoff te St-Petersburg bevinden zich de twee apostels eveneens op een enkel doek van geringe afmeting (H. 60 cm. B. 73 cm.). Elke apostel staat in eene nis, de kleuren zijn dezelfde als in het stuk van Munchen, maar daar ziet men geene nis, terwijl hier de engel ontbreekt. Het stuk is schetsmatig behandeld, maar toch genoeg afgewerkt om voor eene schilderij te kunnen doorgaan. Het schijnt wel tot model voor een grooter stuk gediend te hebben en tusschen 1612 en 1614 gemaakt te zijn (*Œuvre*. Nrs 484[1] en 485[1]).

GEDAGTEEKENDE SCHILDERIJEN VAN 1613-1614. — Wij zagen, dat Rubens het portret van Nikolaas Rockox dagteekende en nog wel met twee verschillende jaartallen. Het feit is buitengewoon. Wel vinden wij dat hij op een portret van Brigitta Spinola de vermelding plaatste *Petr. Paulus Rubens pinxit 1606 ;* later zou hij nog op een viertal portretten het jaar vermelden, waarop zij geschilderd werden, maar daarbij schijnt zich dan ook te bepalen wat hij voor aanduidingen van dien aard leverde. In 1613-1614 had hij een bui van mededeelzaamheid; behalve het portret van Rockox dagteekende hij niet minder dan vijf zijner werken in drie jaren: de *Jupiter en Callisto* uit het Museum van Cassel (P. P. RVBENS F. 1.6.1.3), de *Vlucht naar Egypte* uit hetzelfde Museum, de *Verkouden Venus* uit het Museum van Antwerpen, de *Doode Christus beweend door de heilige vrouwen* uit het Museum van Weenen, de *Susanna met de Ouderlingen* uit het Museum van Stockholm, alle vier op dezelfde wijze geteekend (P. P. RVBENS F. 1.6.1.4.) In de laatste jaren kennen wij nog slechts een werk door Rubens gedagteekend, namelijk *Loth Sodoma verlatende* (PE. PA. RVBENS FE A° 1625).

In de eerste der vijf gedagteekende schilderijen (*Œuvre*. Nr 633) ziet men Callisto geheel naakt, met de beenen overeen gekruist op een rood tapijt gezeten, dat op de graszode is uitgestrekt. Zij is bedaard en bedeesd van houding ; met een liefdevollen maar schuchteren en wel eenigszins wantrouwenden blik aanziet zij haren zonderlingen minnaar. Deze heeft om de nymfe te verleiden de gedaante van Diana aangenomen, het lange haar en de vrouweborsten erin begrepen. Hij knielt neder nevens Callisto en ziet haar aan met verliefden blik ; zoo vreesachtig als zij is, zoo ondernemend en hartstochtelijk schijnt hij: met de eene hand omringt hij haren hals, met de andere streelt hij haar de kin. De figuren zijn geschilderd door Rubens' hand; voor de bijzaken, den arend, den pijlkoker, het tapijt liet hij zich helpen door een medewerker. Van het verleden der schilderij weten wij niets verder dan dat zij reeds in 1749 aan den hertog van Hessen-Cassel toehoorde en sedertdien onafgebroken in het bezit bleef van het vorstelijk huis van dien naam.

In de *Verkouden Venus* uit het Museum van Antwerpen (*Œuvre*. Nr 698), wordt de godin afgebeeld neerhurkende op een rood tapijt en een lichte wazen doek. De moeder der liefde heeft koude en plooit zich samen om zich te verwarmen, de elleboog op de knie, het hoofd op de hand. Hare blonde gekroezelde haren met gulden weerschijnen, de prachtige haartooi der Magdalena uit de *Afdoening* van Rijsel, zijn losgeraakt en in de hand, waarop haar hoofd rust, houdt zij een der goudgetinte lokken. Nevens haar is Cupido ook ineengedoken van de koude en zoekt hoofd en schouders te bedekken met de lichte witte stof, waarop zijn moeder neerzit. Een sater, met boksooren en bruin van vel, wijst op Venus en steekt de tong naar haar uit;

hij maakt zich gereed heen te gaan den horen van overvloed vol druiven, koornaren en vruchten meedragende. Een lamsvel dekt hem de schouders, verder is hij geheel naakt.

Hoofdzaak in het werk is de naakte Venus, haar rug is zacht gerond en evenals hare dijen en beenen malsch van vleesch, haar gezicht en haar arm treffen integendeel door hunne vastheid. Zooals wij reeds opmerkten bestaat er eene treffende gelijkenis tusschen dit figuur en de Venus uit *den Deugdzamen Held* van Dresden. De laatste is koeler geschilderd zonder de bruine lichten van de eerste, maar over het algemeen is de trant dezelfde, zoodanig dat de stukken niet met een tusschenruimte van tien jaar maar gelijktijdig schijnen geschilderd te zijn. De schilderij draagt den naam van *Jupiter en Antiope;* geen twijfel echter of het onderwerp is de latijnsche spreuk : *Sine Baccho et Cerere friget Venus* (Zonder eten en drinken verkoelt de liefde), een gezegde dat de meester reeds in een vroeger werk behandelde. In deze schilderij vindt men de kenmerken van Rubens in die dagen treffend weer: wel afgeronde leden, met zorg gemodeleerd vleesch, blonde vettige tonen, die afwisselen met lichte kastanjebruine rondingen, doortint met warme gloeilichten. Oorspronkelijk was het stuk 121 centimeters lang en 95 breed; het is nu gevat in een geschilderd landschap zonder kunstwaarde, waarschijnlijk dagteekenende uit de XVIII[e] eeuw, dat haar vergroot tot 143 centimeters hoogte en 185 lengte.

De tweede der schilderijen gedagteekend van 1614 bevindt zich evenals die welke het jaartal 1613 draagt in het Museum van Cassel; zij verbeeldt *de Vlucht in Egypte (Œuvre.* N[r] 178). In het midden van het stuk ziet men O.-L.-V. op den ezel gezeten en houdende het slapende kindeken Jesus tegen de borst. Zij is geheel gewikkeld in eene draperij, die haar ook het hoofd bedekt en waaronder zij haar zoontje beschut. Sint-Jozef, steunende op een stok, stapt naast den ezel. Achter hem komt een ruiter aangedraafd, die de uitwijkenden achtervolgt. Twee engelen vergezellen de vluchtenden; de eene leidt den ezel bij den toom, de andere toont den weg, die door een landschap nevens een water loopt. Het kleine paneel (hoog 40 centimeters, breed 53), stelt een nachtelijk gezicht voor: in den hemel schijnt de sikkel der nieuwe maan, die niet bij machte zou zijn den donkeren weg te verlichten, maar een sterke klaarheid stralende uit het Christuskind werpt een bijzonderen glans over het tooneel. Rubens heeft er een echt juweeltje van fijne miniatuurkunst van gemaakt; onder het wonderdadig licht komen de kleuren der draperij blauw, rood en geel in ongemeenen glans uit, blinkende als email in het nachtelijk donker en toch fijn van tint; het gelaat van Maria krijgt er een bovennatuurlijke schoonheid door. Het geheel lijkt wel een visioen van liefelijk geflonker, van zachte glimming in de dichte duisternis. Het stuk komt reeds in 1749 in den Catalogus van het Casselsche Museum voor; in 1735 werd het verkocht in de veiling Jan van Schuylenburg in den Haag.

Wat het buiten zijne hooge kunstwaarde bijzonder merkwaardig maakt, is dat het door Rubens gevolgd werd naar een der stukjes van Adam Elsheimer, die hetzelfde onderwerp behandelen, zooals de Pinakotheek te Munchen, de Louvre te Parijs, het Ferdinandeum te Innsbruck en de Liechtenstein-Galerij te Weenen er bezitten. De Louvre bezit buitendien nog een kopij naar een der stukjes van Elsheimer, die alleen in enkele bijzonderheden afwijkt van het tafereeltje van Cassel en die ten onrechte aan Rubens wordt toegeschreven. Elsheimer had eene voorliefde voor nachtelijke tafereelen, waarin hij met ongemeene fijnheid en glans de lichtwerking van maan en sterren, verbonden met vlammengloed, weergeeft. Hij was te Frankfort geboren in 1578 en was reeds in 1600 te Rome gevestigd; Rubens leerde hem daar kennen en hoogachten. In zijn brief aan Peter van Veen van 19 Juni 1622 spreekt hij van een manier van etsen door Elsheimer uitgevonden en gebezigd en bestaande in het teekenen op een koperen plaat, bestreken met een witten deeg, die hij ongetwijfeld bij den meester te Rome had leeren

kennen. In zijn sterfhuis bevonden zich vier stukjes van den Duitschen schilder en in zijn nachtstukken alsook in zijn tafereelen, die de lichtwerking van het vuur weergeven volgde hij dezen klaarblijkelijk na. Dit merkt men niet alleen in deze *Vlucht in Egypte* maar ook in de *Oude vrouw die zich warmt (Œuvre.* Nr 861), de *Vrouw met den kandelaar (Œuvre.* Nr 862) en de *Marteling van St-Laurentius (Œuvre.* Nr 468).

De derde der schilderijen gedagteekend van 1614 is een klein stukje, verbeeldende den



De Vlucht in Egypte (Museum, Cassel).

dooden Christus beweend door zijne vrienden en zich bevindende in het Keizerlijk Museum van Weenen *(Œuvre.* Nr 325), een echt pareltje, geheel van Rubens' hand en fijn als miniatuurwerk. Het komt voort uit de verzameling van aartshertog Leopold-Willem en was reeds in 1659 ingeschreven als een eigenhandig werk van Rubens; het schijnt wel dat men het te fijn voor den grooten meester vond, want in latere Catalogussen werd het toegekend aan Eyckens of Eyckmann. Het beeldt de personages af, die zich bevinden in een ander klein stuk van den meester, dat klaarblijkelijk van denzelfden tijd is en toehoort aan het Museum van Antwerpen *(Œuvre.* Nr 324). In dit laatste is het tooneel, waarop de handeling plaats grijpt, vollediger voorgesteld. In den achtergrond ziet men een donkeren rotswand bekleed met loof en struikgewas, links een uitzicht op het landschap en een blauwgroenen hemel, in de verte de stad Jerusalem. Christus is neergelegd op stroo en op den lijkdoek die zijn gordel bedekt; het

rechterbeen steekt vooruit naar den toeschouwer en is in verkort gezien zooals de Christus der *H. Drievuldigheid* uit hetzelfde Museum. De H. Magdalena, rukt zich van droefheid de haren uit; Onze Lieve Vrouw steunt den dooden Heiland in hare armen en poogt een zijner oogen te openen. Drie andere vrouwen en de H. Joannes deelen in hare smart. Op den grond liggen verscheiden voorwerpen bij de kruisiging en de lijkwassching gebezigd. Dit alles is breed en vettig geschilderd in heldere kleuren, die levendig uitkomen op den donkeren grond;



CHRISTUS BEWEEND DOOR DE HH. VROUWEN EN DOOR DEN H. JOANNES (Museum, Antwerpen).

het is een der voortreffelijkste kleine stukken, die Rubens ooit maalde. De figuren zijn door hem geschilderd, maar de bijzaken en het landschap zijn door een helper uitgevoerd.

De laatste der gedagteekende schilderijen van 1614 is de *Susanna met de Onderlingen* uit het Museum van Stockholm (*Œuvre.* Nr 136), een weinig afgewerkt stuk, eerder een schets dan een schilderij en klein van afmeting, zooals al de paneeltjes, die hetzelfde jaartal dragen.

ONDERWERPEN UIT DE FABELLEER. Uit twee godsdiensten putte Rubens zijne onderwerpen, uit den Christenen en uit den Grieksch-Romeinschen; het Evangelie en de Gedaanteverwisselingen van Ovidius waren de twee boeken, welke hij zijn leven lang met grootsche scheppingen illustreerde. De levens der heiligen en de Bijbelsche verhalen kende hij zooals iedereen in zijnen tijd; in de Christelijke Symboliek heeft hij zich nooit bijzonder verdiept; de heidensche Mythologie had hij met voorliefde bestudeerd in de schriften zoowel als in de kunst der

ouden en zijne ongemeene belezenheid in de klassieke fabelleer spreekt duidelijk uit zijn werken.

In het tijdperk, dat ons nu bezig houdt, evenals in elk ander, putte hij onderwerpen uit die rijke bron. Wij spraken reeds van *Jupiter en Callisto* en van de *Verkouden Venus*, dagteekenende van 1613 en van 1614. *De Boschgod een mandje met vruchten dragende*, uit de Schoenborngalerij te Weenen *(Œuvre.* Nr 611), waarin Snijders de vruchten schilderde en waarvan het Museum van Dresden eene herhaling bezit, moet korts na zijn terugkeer uit Italië geschilderd zijn; de *Ceres* uit het Museum l'Ermitage van Sint Petersburg *(Œuvre.* Nr 582), een uitstekend figuur, rond welk Jan Breughel een krans van vruchten penseelde en waarvan de heer Philippi te Hamburg eene herhaling bezit, komt iets later rond 1612. Dan volgen de *Rustende Diana* uit de verzameling van Hampton Court *(Œuvre.* Nr 600), de *Diana van de jacht terugkeerende* uit Dresden en Darmstadt *(Œuvre.* Nrs 595-597), *Erichtonius in zijn korf* uit de Liechtenstein-Galerij *(Œuvre.* Nr 606), *Nymfen en Boschgoden* van Oldenburg *(Œuvre.* Nr 653), de *Meleager en Atalante* van Cassel en uit de verzameling Rodolf Kann *(Œuvre.* Nr 643), de *Perseus en Andromeda* van Berlijn *(Œuvre.* Nr 665), de *Venus en Adonis* van Sint-Petersburg en den Haag *(Œuvre.* Nrs 690-691).

In al deze werken toont Rubens zijne ingenomenheid met de onberispelijke vormen, die de antieke beelden stempelde tot modellen der volmaakte menschelijke schoonheid; hij verwijderde zich echter in een punt van het ideaal der oudheid en koos tot zijn personnages mannen kloek van stal, rijk van vleesch, blank van huid en blonde donzige vrouwen, die minder zouden gepast hebben als modellen van Grieksche en Romeinsche beeldhouwers, maar die voor hem uitgelezen vertegenwoordigers waren van zijn eigen ras. Met zulke menschen te kiezen als zijne geliefkoosde typen gaf Rubens nu wel geen bijzonder juist denkbeeld van zijn volk, dat zoowel de schrale ingetogen figuren uit Memlincs schilderijen als de wanstaltige boeren van Peter Breughel leverde en nog zou leveren kunnen, maar hij vatte het op in zijn schoonsten vorm, in zijn grootste eigenaardigheid.

De *Boschgod met het fruitmandje* gelijkt sprekend aan den lachenden Boschgod en den drinkenden Sater der Pinacotheek van Munchen; de *Ceres in den vruchtenkrans* herinnert sterk aan de *Sint Martina* uit de *Verrijzenis*, die zelf naar een marmeren beeld is geschilderd; beiden behooren nog tot de min of meer trouwe navolgingen der antieken. De nymfen van *Erichtonius* zijn nog sober in een helder aanvallig coloriet behandeld en toonen veel verwantschap met den *Dronken Hercules* en de *Zegepralende Deugd* uit het Museum van Dresden. De *Slapende Diana* uit Hampton-Court alhoewel sterk geleden hebbende en die welke wij kennen uit de gravuur van Louys bewijzen duidelijk, dat Rubens zijne tooneelen uit het leven der godin van de jacht koos om naar hartelust naakte vrouwen in al de pracht harer donzigheid en in al de bevalligheid harer houding af te beelden. In deze stukken drukken de loerende, lachende Saters de prikkeling uit door de snoeperige vrouwenvormen verwekt op lagere wezens. In de *Nymfen en Boschgoden vruchten plukkende* uit het Museum van Oldenburg levert hij ons nogmaals een tafereel van de kinderen der onbedorven natuur genietende het blijde leven zonder zorg, zonder knelling of kwelling.

Van zijn *Diana's terugkeer van de jacht* kennen wij drie exemplaren, het oudste, waarin de figuren tot aan de knieën afgebeeld zijn, in het Museum van Dresden; een tweede met enkele wijzigingen in de samenstelling, waarin zij ten voeten uit geschilderd zijn, dat toehoort aan hetzelfde Museum en eindelijk een herhaling van dit laatste, toebehoorende aan het Museum te Darmstadt.

In de twee stukken uit Dresden zijn de figuren door Rubens, de dieren en vruchten door Snijders geschilderd. In een brief van 25 Februari 1617 aan Dudley Carleton geschreven, getuigt Toby Matthew dat een dier twee stukken hem en anderen zeer beviel en dat Snijders er de doode vogels in geschilderd heeft. Het is waarlijk een uiterst bevallig tafereel en vooral het groote stuk is een puik werk. Men ziet er Diana, in de eene hand de lange lans houdende, met de andere in het opgeheven kleed eene vracht van gevangen vogels torschende; achter haar komen drie nymfen, van welke eene een dooden reebok draagt; rond haar loopen drie jachthonden; vóór haar ziet men drie Saters met bokspooten: de eene houdt een mandje met fruit op het hoofd en biedt de godin een tros druiven aan, een tweede draagt een last vruchten in den schoot. Een tooneel uit het heidensch zonnige natuurleven, een wel is waar vervlaamscht heidendom, maar toch nog heerlijk van vorm. Aan de eene zijde de kuische godin die zedig, bedremmeld, de oogen neerslaat voor de halfdierlijke wezens, maar onbeschroomd de volheid harer naakte borsten en leden ten toon spreidt; aan de andere zijde de saters grinnikende van pret over het verrassende schouwspel en de beteuterdheid der godin, vriendelijk jokkende en met evenveel oneerbiedigheid toekijkende als Diana verlegenheid toont. Het contrast van de prachtige vormen der vrouwen, eenigszins ontdaan door de vermoeienis der jacht, en van de ruwe, maar forsche leden der boschmenschen is allerjoligst. Het is eene mengeling van klassieke figuren en houdingen en van levenslustig naturalism, waarin Rubens' dubbele natuur zich op treffende wijze uitspreekt, waard om in een camee gesneden te worden. De figuren zijn zuiver afgeteekend tegen de heldergrijze lucht; de kleur is rijk; het licht is gelijkmatig, vol ofschoon getemperd; de donkere achtergronden van vroeger zijn geheel verdwenen; de schaduwen zijn grijs, de rondingen blauwgrijs met rood doorspeeld, voornamelijk daar waar Diana's roode draperij wordt weerkaatst; de vleezen bezitten een warme malscheid, maar nog niet de glanzende blankheid, die de meester hun later leent. De stukken dagteekenen hoogstwaarschijnlijk van 1616.

In zijn *Venus en Adonis* geeft Rubens ons de liefelijkste groep te aanschouwen dien men droomen kan. Adonis, het schoonste der menschenkinderen, is op het punt afscheid te nemen van de bekoorlijkste der godinnen; een voet is vooruitgezet, de hand steunt op de hooge lans, de honden springen blaffende op tegen hun meester hem meetronende; maar Venus, die daar pas is aangesneld bij het vernemen der treurige tijding, stapt uit haren zwanenwagen en vóór zij nog den tweeden voet op den grond heeft gesteld slaat zij de armen om den hals van den geliefde en ziet hem met teederen blik aan, hem smeekende te blijven. Hij weert haar zachtjes af, glimlachende om haren zachten aandrang, maar de lippen gesloten houdende en weigerende het afgebeden woord te spreken. Hij wil heen, weg naar de jachtvelden, waar zijn noodlottig einde hem wacht: een liefdes-idylle met tragischen achtergrond, gespeeld door de liefelijkste der wezens, met de zachtste uitdrukking en de bevalligste houding.

Men kent verscheidene bewerkingen van het stuk. Die uit l'Emitage te Sint-Petersburg is zeer verzorgd van schildering met de blauwachtige schaduwen der vroeger tijden op het blanke vleesch en met gloeiende schamplichten op de rondingen, in een landschap van van Uden. Een tweede exemplaar in het Museum van den Haag, waarvan de echtheid wordt betwist, ten onrechte meenen wij, schijnt van enkele jaren later. In beide schilderde Rubens de figuren en liet hij de dieren aan een medewerker, waarschijnlijk Jan Wildens over. Een der stukken of beide moeten al vroeg gemaakt zijn: Baudius toch vermeldt een *Venus en Adonis* tusschen 1611 en 1613. Dit laatste zou wel het stuk kunnen zijn dat de heer Becker te Berlijn bezit. (1)

(1) Zie *Rubens-Bulletijn*. V, blz. 188.

Rubens hernam nog eens hetzelfde onderwerp in grooter formaat (*Œuvre.* Nr 694) en wijzigde dan de hoofdgroep: Venus was nu gezeten op een zodenbank en trachtte met oogen door tranen bevochtigd haren minnaar te wederhouden; Cupido houdt hem bij het been vast. Ook hier is de groep allerlieflijkst, de tonen helder en zacht; de figuren werden door Rubens, de bijzaken door Wildens geschilderd. Het stuk werd door den keizer van Duitschland aan John Marlborough geschonken en bevond zich tot voor weinige jaren in de Galerij van Blenheim, met welke het verkocht werd.



CERES' BEELD (Ermitage, St-Petersburg).

In Rubens' nalatenschap bevond zich een *Venus en Adonis* naar Tiziano (*Œuvre.* Nr 695). Deze kopij werd door den koning van Spanje gekocht. Men weet niet waar zij gebleven is. Pacheco verzekert, dat Rubens ze schilderde in 1628 naar het oorspronkelijk stuk, dat Philips IV bezat en dat zich nu in het Museum van Madrid bevindt. Dit werk van den Italiaanschen meester werd door Rubens nagevolgd in zijn behandelingen van hetzelfde onderwerp, meer bepaald in dat welk den hertog van Marlborough toehoorde. Maar daar hij dit laatste maakte lang vóór 1628 moet hij Tiziano's werk vroeger gekend hebben. Waar is het, dat buiten het oorspronkelijk exemplaar van Madrid er nog een tweede bestaat door den Italiaanschen meester geschilderd, dat aan de National Gallery van Londen toehoort.

TOONEELEN UIT HET BOERENLEVEN.

Een paar van Rubens' stukken uit dien tijd worden gewoonlijk onder de landschappen gerekend, omdat Schelte a Bolswert ze in de reeks zijner groote platen naar natuurgezichten van Rubens opnam, alhoewel zij met het landschap niets anders gemeen hebben dan dat zij tafereelen uit het boerenleven afbeelden. Het eene stelt voor den *Verloren Zoon* en bevindt zich in het Museum van Antwerpen (*Œuvre.* Nr 260). De held der parabel zit geknield in een boerenstal ter rechterhand en smeekt een dienstmeid, die draf in den varkensbak giet, hem een deel van dien kost te geven. Meer naar links: varkens, koeien, paarden, een viertal knechten en een meid. Door de geopende deur van den stal ziet men een hoek landschap. Dit stuk dagteekent van 1612 ongeveer; het is zeer dun en vlak geschilderd en nog al weinig afgewerkt. In de liggende zwarte koe ziet men de bruine kleur van de grondverw doorschijnen; zoo ook in het lichtgrijze paard. Wat er leven aan geeft is de rijke lichtwerking in den achtergrond en de vlam der kaars, die een stalmeid in de hand houdt. Het is een studie naar de natuur, geheel van de hand van den meester, en een bewijs zijner belangstelling in bescheiden tooneelen, die voor hem hun schilderachtigen kant hadden. Het levert verder een getuigenis van den ernst, waarmede hij de dieren bestudeerde.

Het andere stuk, waarop wij doelden en dat de grootste verwantschap met het eerste toont,

Jacht van Diana
(Museum, Dresden)



is de *Stal met het landschap waarin het sneeuwt,* een stuk dat aan den koning van Engeland toehoort en zich te Windsor bevindt (*Œuvre.* Nr 1173). Zelfde stof als het vorige: een stal waarin koeien en paarden en boerengerief te zien zijn, een klein afzonderlijk tafereeltje in een der hoeken, een landschap dat men door de wijde openingen ziet. Het tweelingschap der stukken wordt nog nader aangeduid door een herder met hoogen vilten hoed, voorover hellende en met de borst op zijnen langen staf leunende, die in beide stukken voorkomt. In het stuk van Windsor is het landschap van grooter belang dan in het vorige; de stal lijkt meer een afdak; daarbuiten ziet men een hoeve en boomen, de sneeuw bedekt daken en gronden en valt nog dicht neder. De afgebeelde episode wordt gespeeld door een troepje bedelaars, die een vuurtje aangelegd hebben, waaraan zij zich warmen. Hun groep zoowel als de andere personages en de dieren is van Rubens' hand, het landschap werd door een helper geschilderd. Vooral verzorgd is de weerschijn van het vuur op de figuurtjes die er rondzitten; als fijne bewerking van den vuurglans herinnert dit deel van het stuk wel aan de *Vlucht in Egypte,* die korts nadien werd gemaakt.



De Verrijzenis — Teekening voor den Brevier van 1614 (British Museum, Londen).

Het laatste Oordeel. — De crisis, welke Rubens na 1612 doorleefde, duurde niet langer dan tot 1615 voort en, zooals wij zagen, liet zij zich niet in al zijne stukken voelen. Maar weldra ontwaakte weer in hem de dramatische geest en schiep hij een reeks werken stouter van opvatting, onstuimiger van handeling dan die, welke hij vóór zijn jaren van ontspanning en nuchterheid voortbracht. Vooreerst kwamen de geweldigste van alle, de reeks van het *Laatste Oordeel* met al zijn verschrikkingen en al zijn hemelsche vreugde. Geen twijfel of in hem was de eerzucht ontstaan zich te meten met Michel Angelo, den onversaagdsten der kunstenaars, en een werk te leveren, dat kon gesteld worden tegenover het beroemdste en meest tragische van den Italiaanschen meester. Deze had van 1535 tot 1541 op den altaarwand der Sixtijnsche kapel uit het Vatikaan zijn meesterstuk geborsteld; Rubens had het daar gezien in al de heerlijkheid van zijne ongeschonden frischheid; hij had het bewonderd, maar het had hem niet bevredigd. Volgens zijne opvatting kon het onderwerp anders en beter opgevat worden. Michel Angelo had een beeld geleverd van de ontzettende gebeurtenis, die met de ontknooping der wereldgeschiedenis zal samengaan, een beeld waarin uitstalling van heerlijke lichamen in oneindig verschillende houding en handeling hoofdzaak is; het academisch element, de anatomische kennissen, de kunst van de lichamen te plooien, te wenden, te doen werken in de meest ongewone en verrassende houdingen overheerschen. En niet alleen de enkele personages zijn op zich zelve of in verbinding met andere waargenomen, maar de groepen vormen vakken, die van meer berekening dan hartstocht getuigen. Een onderste laag bestaat voor de helft uit de verrezenen, die opstaan uit het graf, en voor de helft uit de verdoemden, die in den hellepoel geworpen worden; de middelste laag bevat links de rechtvaardigen, die ten hemel varen, rechts de veroordeelden, die naar de hel gesleurd worden; tusschenin de engelen met bazuinen en met boeken, waarin het goed en het kwaad der menschen staan geschreven. Daar

boven de rechtbank: Christus met zijne moeder aan zijne zijde en met de heilige martelaren, die een haast volmaakten kring rondom hen trekken; links een groep van heilige vrouwen, rechts een van heilige mannen; geheel in de hoogte, aan beide zijden, een groep van engelen, die de marteltuigen van Christus' Passie aanbrengen.

Rubens verstond het zoo niet: de afgesneden indeelingen waren voor hem de loochening van de ontzetting die de nedertuimelenden en de verrukking die de ten hemel varenden moest vervullen en van de woestheid en de verwarring in de menschenmassa, bewogen door onweerstaanbare kracht. Vooral de val der verdoemden trok hem aan. Hij aanschouwde het vonnis uitgesproken door den wereldrechter en uitgevoerd door zijn dienstbare geesten als een dwarrelwind, die de veroordeelden opnam en wegslingerde door het luchtruim. Evenals de bladeren wegstuiven bij het gieren van den orkaan en dwarrelen en jagen in hun wilde vaart, zoo moesten de boozen van alle tijden en van allen aard naar beneden storten, wentelend, huilend, wanhopig klauwend naar een steun. Onverbiddelijk en met nijdigen wellust moesten de engelen en de duivelen de tuimelende massa voortzweepen, voortsleuren, voortstooten, altijd verder, altijd dieper, tot in den vlammenden poel. En de bazuinen met verwoede kracht geblazen, moesten den schrik nog verhoogen, gillen en kermen overstemmen, de wrake Gods in snijdende tonen doen weerschallen in de ooren der voor eeuwig verlorenen. Vergeleken bij dat tooneel van afgrijzen trok de stille vaart der gelukzaligen hem minder aan; de liefelijke reien, die daar jubelende in zalige opgetogenheid hemelwaarts gedragen worden, leverden geen dankbare stof voor zijn onstuimige geaardheid op en hij liet ze wegvallen of schonk hun een bescheidene plaats in zijn werk. Achtereenvolgens schilderde hij dan het *Laatste Oordeel* dat hij driemaal uitvoerde, den *Val der Verdoemden* waarvan wij twee exemplaren bezitten en de *Hemelvaart der Gelukzaligen.*

Wij houden het er voor dat Rubens in Italië reeds werd aangegrepen door de gedachte aan het Laatste Oordeel en dat hij daar reeds het onderwerp behandelde. Het stuk, dat hij toen schijnt gemaakt te hebben en dat zich vroeger bevond in de verzameling van markies Luigi Grimaldi della Pietra te Genua, en nu toehoort aan den markies Cesare Durazzo in dezelfde stad is ons alleen bekend door de gravuur van Rosaspina (*Œuvre.* Nr 92). Het vertoont Christus in de hoogte zetelende, omgeven door zijne moeder en door een halven kring van heiligen, terwijl twee groepen engelen het kruis en de kolom der geeseling aanbrengen. Rechts vallen de verdoemden, links rijzen de gelukzaligen in de hoogte: onder den Zaligmaker vliegen de engelen, die het vonnis uitvoeren; beneden staan de dooden uit hun graven op. Er is gebroken met de verdeeling en de lagen van Michel-Angelo, alhoewel de hoofdgroepen der samenstelling dezelfde gebleven zijn. De figuren ook zijn geheel verschillend. De verdoemden vallen in een vast ineengesloten pak neder, voortgedreven door de engelen, getrokken door de duivels; zij storten met het hoofd omlaag, voorover of achterover, maar blijven lijdzaam en weerloos; aan de andere zijde rijzen de gelukzaligen op; deze zijn enkel vrouwelijke gestalten, prachtig en weelderig van lichaamsvorm. Eenheid en vlucht ontbreken ook hier. De gedachte is er klaarblijkelijk, maar de kracht mangelt nog om ze uit te werken. Dat het stuk door Rubens gemaakt werd blijkt ten duidelijkste uit het feit, dat er twee groepen in voorkomen, welke geheel overeenstemmen met zijne latere behandeling van hetzelfde onderwerp, nu in de Pinakotheek te Munchen. Waarschijnlijk is het dan ook dat het in Italië werd geschilderd alhoewel het bewijs ervan ons ontbreekt.

Rubens splitste later zijn onderwerp en schilderde afzonderlijk den *Val der Verdoemden* en de *Hemelvaart der Gelukzaligen.* Hij deed het in twee stukken waarvan het eene, de *Val der*

Verdoemden, zich bevindt in het Museum van Aken (*Œuvre*. Nr 93bis) en het andere, de *Hemelvaart der Gelukzaligen*, in de Pinakotheek van Munchen (*Œuvre*. Nr 94). Beide stukken hebben geheel dezelfde afmeting en waren klaarblijkelijk bestemd om als tegenhangers te dienen. Dat beide terzelfder tijd werden geschilderd blijkt te meer uit het feit dat op de achterzijde van een geteekende studie voor den *Val der Verdoemden*, in bezit van het British Museum (*Œuvre*. Nr 1419), Rubens in eenige trekken verscheiden groepen uit de *Hemelvaart der Gelukzaligen* schetste.

Dit laatste stuk werd nooit geheel afgewerkt. In 1628, toen na den dood van Isabella Brant, de staat van goederen in het sterfhuis werd opgemaakt, werd een som van honderd duizend gulden in rekening gebracht voor de kunstwerken door Rubens aan den hertog van Buckingham verkocht. Maar van deze som werd afgetrokken zes duizend gulden « over een stuck schilderije « vande oprijsinghe vande saelighe sielen d'welck Rubens in desen gehouden was onder de « voorschreven partijen van schilderijen te leveren aenden voorschreven heer Hertoghe, ende « d'welk metter doodt der afflijvighe niet en was begonst. » Uit Rubens' nalatenschap werd door Jan Wildens aangekocht een stuk genaamd *de Oprysinghe vande saelighe Sielen* « imperfect ende maer als eene schetse ofte beginsel van schilderije, vermits maer eenighe figuerkens « in den midden bynaer waeren opgemaeckt. » Volgens de oorkonde, waaruit de heer F. Jos. van den Branden deze bijzonderheid putte, liet Wildens die schets bijschilderen door Johan Boeckhorst. Die bijschildering had niet veel te beteekenen indien, zooals wij vermoeden, de schets in kwestie het stuk is dat de Pinakotheek te Munchen bezit.

In elk geval blijkt uit het meegedeelde dat Rubens rond 1625 voornemens was een schilderij te maken van de *Hemelvaart der Gelukzaligen*; dit stuk zou van groote afmeting zijn, gezien den prijs van 6000 gulden, dien hij er voor vroeg. De schets alleen bestond toen. Wij spraken vroeger de meening uit, dat Rubens ze gemaakt had in Italië en dat hij ze evenals den *Val der Verdoemden*, die aan het Museum te Aken toehoort, meebracht naar het vaderland, waar hij ze dan tot aan zijn dood in zijn atelier bewaarde (1). Ons vermoeden berustte op het feit dat er in den *Val der Verdoemden* (*Œuvre*. Nr 93bis) wansmakelijkheden van vorm voorkomen, die Rubens zich later niet meer zou veroorloofd hebben, dat in de *Hemelvaart der Gelukzaligen* twee der voornaamste groepen dezelfde zijn als in de schilderij van Genua, gegraveerd door Rosaspina, dat eindelijk het werk merkelijk lager staat dan het kleine *Laatste Oordeel*, dat rond 1615 werd geschilderd en waarvan wij later te spreken hebben.

Andere beweegredenen hebben ons echter tot de overtuiging gebracht, dat zoowel de *Val der Verdoemden* als zijn tegenhanger *de Hemelvaart der Gelukzaligen*, tot een lateren tijd van Rubens' werkzaamheid behooren. Vooreerst komt het licht en de kleur van het laatstgenoemde stuk ons bepaald voor als behoorende tot de jaren 1615 of daaromtrent, en natuurlijk volgt daaruit dat zijn tegenhanger tot geen vroeger tijdperk behooren kan. Een tweede beweegreden vonden wij in het feit, dat ons trof bij het bestudeeren der werken van Rubens in hunnen onderlingen samenhang en niet meer in hunne afzonderlijke geschiedenis, en dat van het grootste belang is in zijne geschiedenis. Hij placht namelijk heele groepen werken, gelijkslachtig van onderwerp, in een kort bestek van tijd uit te voeren en keerde er dan niet meer op terug. Zoo schilderde hij al zijne Jachten kort achter elkander; zoo ook zijne Silenusstukken; zoo nog zijne onderwerpen ontleend aan de letterkunde en de meeste zijner landschappen. Onnoodig te zeggen dat zekere vakken door hem zijn leven lang behandeld werden,

(1) *Œuvre de Rubens*. Tome, I, blz. 109.

zooals de Gewijde en de Ongewijde Geschiedenis, de Fabelleer en het Portret. Maar de overtuiging dat hij buiten deze al de werken van een zelfden aard kort achter elkander schilderde, sterkte in ons het vermoeden, dat al de bewerkingen van het *Laatste Oordeel* en van de daarmede verwante onderwerpen tot een zelfde tijdperk behooren en dat bijgevolg de *Val der Verdoemden* in zijn dubbele behandeling, de *Hemelvaart der Gelukzaligen,* het kleine en het groote *Laatste Oordeel* en de *Val der Engelen* snel na elkander zijn ontstaan en wel tusschen 1615 en 1618. Als een vroeger proef van behandeling van een soortgelijk onderwerp, vallen enkel te vermelden de *Val der Verdoemden* uit zijn Italiaanschen tijd en de *Zegepraal van den Godsdienst over Heidendom en Ondeugd* (*Œuvre.* Nr 384), dat hij rond 1612 voor den bisschop van Freysing schilderde.



STUDIE VOOR DEN VAL DER VERDOEMDEN. — Teekening (National Gallery, Londen).

In de *Hemelvaart der Gelukzaligen,* uit de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 94), het onvoltooide stuk uit zijne nalatenschap, zetelt Christus in den hooge op een regenboog in een onmetelijken lichtgloed. Veel lager stijgen de uitverkorenen op, gedragen door engelen en ter linker zijde lange slingers vormende. Te midden klimt een dichte groep in vorm van pyramide op. Beneden ontwaken de dooden en worden de verdoemden, die slechts in onbestemde tonen zijn aangeduid, naar de hel gevoerd. De schets is te weinig afgewerkt om een voldoende gedachte van Rubens' opvatting te geven, maar zooals zij daar is, vertoont zij een onsamenhangend tafereel met magere lijnen links en een verwarde mengeling in het midden, met eentonig licht en een koloriet zonder kracht, een werk dat den meester weinig waardig is.

De *Val der Verdoemden* (*Œuvre.* Ns 93-93bis) staat vrij wat hooger en bij den eersten oog-

slag herkennen wij dat Rubens er met meer ingenomenheid aan arbeidde. Er bestaan twee exemplaren van het stuk; het eene kleiner van afmeting, in het Museum van Aken, dat wij aanzien als den tegenhanger van de *Hemelvaart der Gelukzaligen,* het andere, twee en half maal grooter, dat zich bevindt in de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 93).

Uit dit laatste stuk laat het werk zich het best beoordeelen. Wij zijn in het rijk van het gruwelijke en het ontzettende, van bajert en nachtmerrie aangeland. Geheel alleen in de hoogte zweeft de aartsengel Michaël, uitgerust met zijn schild, waarop Jehovah's naam staat en met den bliksem, het wapen Gods. Hij schiet uit den hemel in een vlaag van glanzende lichtstralen. Beneden hem storten de verdoemden neer. Rubens leende hun over het algemeen welgevormde gestalten, alleen in het midden plaatste hij een drietal buitensporig massieve lijven twee mans en een vrouw, de vertegenwoordigers der onzaligen die boeten voor hun overdadig leven. Enkel een tiental verdoemden, die in zijn onmiddellijk bereik zijn, worden door den aartsengel getroffen en vallen als een groep lichamen, die men met eenen geweldigen zwaai naar beneden zou slingeren. Al de overige worden niet aan hunne zwaarte overgelaten, maar worden de prooi der duivels, die ze met geweld naar beneden sleuren. Hierdoor komt er een zekere schikking en afwisseling in het neerstorten der lichamen. Zij dalen niet meer in klompen, maar in reeksen en groepen gevormd door den gril en den aard van de monsters, die zich van hen hebben meester gemaakt. Duivels in menschengedaante klissen in baldadige vreugde en matelooze woede zich vast aan de ongelukkigen; zij grijpen ze met hun klauwen en stooten ze voort met de voeten; zij vatten hen bij het haar en trekken ze naar beneden in loodrechte of



STUDIE VOOR DEN VAL DER VERDOEMDEN — Teekening (National Gallery, Londen).

schuinsche lijn. Ofwel de duivels zijn dieren geworden : draken met zeven koppen waarvan elk eene prooi hapt, slangen die zich rond de leden der veroordeelden kronkelen, apen met vledermuisvlerken die hen akelig aangrijnzen, menschen met staarten die hen op den rug nemen en medevoeren naar de vlammen der hel ofwel ze overleveren aan de leeuwen, de wolven en allerlei vervaarlijke monsters, die hen beneden wachten en verscheuren.

Rubens heeft zich levendig een menschenlawine verbeeld en hare neertuimeling uit de lucht op de aarde en aan dit visioen heeft hij een vorm geleend, die zoo waar is in zijn vervaarlijkheid, dat wij zeggen: zóó en niet anders moet het geweest zijn. De ongelukkigen vallen niet, zij ploffen neder, achterover, de handen uitgestrekt in de lucht; op den rug, vruchteloos een steun voor de voeten zoekende; op den buik, het gelaat met de handen beschermende; op het hoofd, de beenen uitslaande in de lucht. Zij vormen trossen aan elkander gehaakt, kettingen die schuins naar beneden snorren. Niet alleen het vreeselijke van den val der lichamen gaf de schilder weer, ook den angst door de veroordeelden geleden, den schrik die hun gelaat vertrekt, het wanhopig gebaar waarmede zij vruchteloos trachten zich aan iets vast te klampen, het jammerlijk figuur, dat zij maken wanneer zij weerloos worden heengedragen naar de helsche vlammen, die hen daar beneden te gemoet flakkeren.

De ijselijkheid van het tooneel wordt nog verhoogd door de werking van het licht. Uit den hooge straalt eene hemelsche klaarte, die weldra in bleekblauw verandert en met een akelige tint de duivels en hunne slachtoffers kleurt. Aan beide zijden van Michaël werpt die machtige lichtstraal een donkere schaduw; lager slaan de vlammen uit de hel op; links worden zij verdoofd door het hemelsch licht; maar rechts schieten zij hun rood geflakker, hun rossen en gelen gloed en hun zwarten rook tot boven toe. Geheel beneden, tegen de opening van den vuurkolk, speelt het bedrijf der helsche komedie voort; daar worden tegen den dichtdonkeren achtergrond de verdoemden ten prooi gegeven aan duivelsche roofdieren.

Het is een vervaarlijke, titaansch grootsche opvatting, zooals geen tweede kunstenaar, hij heete dan Michel Angelo of Dante of Milton, ze zag; een overbrenging van het menschelijk drama verre buiten en boven het leven. Het stuk is daarbij een prachtwerk van schildering en teekening; die vermenging van natuurlijke en hemelsche lichten en duisternissen, weerschijnende op de lichamen van menschen en dieren, is meesterlijk voorgesteld; dit plooien en kronkelen en wringen en sleepen en schieten en vallen der lichamen is niet alleen de stoutste handeling, die ooit met het penseel werd weergegeven, zij is ook uitgevoerd door iemand, die de lijven in de geweldigste beweging even gemakkelijk als in hunne natuurlijke houding teekende.

De groote *Val der Verdoemden* bevond zich te Gent in 1677; dit jaar werd hij daar gekocht door den hertog van Richelieu; in 1733 kwam hij voor in de veiling Adriaan Bout te 's Gravenhage, daar werd hij toegewezen aan den palatijnschen keurvorst. In 1687 zag Nicodemus Tessin een tweede exemplaar van gelijke grootte te Brussel. (1)

Hoeveel belang Rubens stelde in dit werk en hoeveel zorg hij besteedde aan de voorbereidende studiën blijkt uit het groote getal teekeningen, welke hij voor de verscheiden groepen maakte. De National Gallery van Londen bezit vier van die teekeningen, het British Museum twee andere, de Albertina te Weenen een zevende en waarschijnlijk werden er nog wel meer van vervaardigd. (*Œuvre.* Nr 1412-1417).

Men zou gemeend hebben dat na de voltooiing van den *Val der Verdoemden* Rubens niet meer zou terugkomen op zijn onderwerp, tenzij misschien om het ergens op een reusachtig

(1) *Besuch in Holland van Nicodemus Tessin* (Oud-Holland XVIII, 208).

doek, bestemd om een kerkwand te bekleeden, verder uit te werken. Men zou zich vergissen; spoedig daarna, wellicht in 1616 hernam hij het groote werk, dat hem scheen te kwellen en geen rust te laten vooraleer hij de geweldige moeilijkheden zou overwonnen hebben die het opleverde. En hij gelukte in zijn taak met het *Kleine Laatste Oordeel*, dat zich insgelijks in de Pinakoteek te Muchen bevindt (*Œuvre.* Nr 91). Hier is op kleine schaal en met minder personages het grootsche onderwerp hernomen en om zoo te zeggen samengevat. Het panneel meet 182 centimeters in de hoogte en 120 in de breedte. Het is geen schets maar een zeer verzorgde schilderij.

Christus troont met zijne moeder boven in de hemelglorie: hij de veroordeeling der verdoemden uitsprekende, zij genade afsmeekende en wijzende op de schaar der heiligen, die links geknield zit. Ter rechterhand ontwaart men in het grijze doorschijnende licht de mat geschetste gestalten van heiligen. Ter linkerzijde in de lichtstralen, die van den hemel uitgaan, ziet men in dunne grijze tinten de gelukzaligen, die naar het paradijs worden gevoerd door de engelen en die zich als een halve boog welven van de uiterste linker- naar de rechterzijde, waar zij worden opgenomen onder de gelukzaligen.

Het stuk was oorspronkelijk rechthoekig, nu is het van boven afgerond en dit halfronde deel moet er bijgevoegd zijn door den schilder om er Christus, zijne moeder en de hemelingen op te plaatsen. Oorspronkelijk was alleen de *Nederstorting der Verdoemden* bedoeld en Suyderhoef's gravuur van 1642 geeft ook niets anders weer; later voegde er de schilder de *Hemelvaart der Gelukzaligen* bij. Dit toegevoegde gedeelte is bijzaak en schaadt meer dan het baat; het brengt een verdubbeling van het onderwerp te weeg, die niet doorgedreven is en zonder beteekenis blijft; het veroorzaakt in de uitvoering een dubbelslachtigheid die wel niet sterk opvalt, maar niettemin bestaat en hindert, wanneer men ze opmerkt. Inderdaad er zijn nu twee middelpunten van licht in het werk; het eene heel in den hooge waar Christus zetelt en waaruit de glorie straalt op het halfronde bovendeel; het andere rond den aartsengel Michaël, waaruit de klaarheid valt op den tros der verdoemden, die hij neerbliksemt en op heel de linkerzijde van het tooneel. Van de *Hemelvaart der Gelukzaligen* heeft Rubens weinig werk gemaakt, zij neemt een gering deel ter linkerhand van het stuk en het halfronde bovendeel in; uit den hemel daalt een verblindende klaarte neder, waarin de rechtende Christus gezeten is en waarin de gelukzaligen, wier vormen schijnen weg te smelten in het licht, opgaan.

Hoofdzaak van het werk is de *Nederstorting der Verdoemden*. Rubens terug komende op zijn grootsch onderwerp heeft het vereenvoudigd in de handeling. Bovenaan, van het midden tot de uiterste rechterzijde ziet men den H. Michaël en vijf groote engelen met bliksems gewapend het bevel van den opperrechter uitvoeren. Zij zelven door hunne machtige vleugels gedragen dalen neder in onstuimige vaart, vóór zich de massa der veroordeelden voortstuwende. Eerst in het lagere gedeelte komen de duivels tusschen en trekken hun prooi naar beneden. De verdoemden, die den grond bereikt hebben, worden voortgesleurd naar de hel, waarvan de vlammen ginds in den rechterhoek flakkerend en blakend opstijgen. De nederstortenden maken een dichte groep uit, vast samenhangende en het paneel van links naar rechts in schuinsche daling doorsnijdende, met enkele losse figuren of groepen aan de rechterzijde. Zij zijn veel minder in getal dan in den *Val der Verdoemden*, in het geheel geen twintig; maar niet alleen zitten zij vast in elkander, hun tuimeling is ook stouter, meer afgewisseld; Rubens heeft in hun samenhang de treffende plooiingen en houdingen weergegeven, die het menschelijk lichaam kan aannemen waar het neerploft of neergehaald wordt. Geen dezer figuren of het is merkwaardig in zijne angstwekkende houding. De man op wiens hoofd een engel de hand legt om hem naar

beneden te stuwen, om wiens eene been een duivel eene slang heeft gewonden om hem voort te trekken en die met de handen zich aan den arm en den vleugel van den engel vastklampt om den val te verhoeden; de vrouw die door een duivel met de haren achterover wordt gesleurd; de andere, die met het hoofd vooruit naar beneden wordt gehaald; de veroordeelde, die armen en beenen uitspreidt in de vaart naar de hel; een tweede, die de beenen weerloos plooit en de armen omlaag steekt; een derde, die vallende het hoofd en het bovenlijf opricht; de engelen die den bliksem slingeren, de duivels die zich vastklampen aan hunnen buit, de weggevoerden die weerstaan wat zij kunnen, maar toch moeten zwichten voor het geweld: het zijn allen groepen en figuren aangrijpend tragisch, schoone gestalten, gewikkeld in een strijd zooals er nooit een werd gestreden.



HET GROOTE LAATSTE OORDEEL (Pinakotheek, Munchen).

Licht en kleuren zijn insgelijks vereenvoudigd. In plaats van verschillende lichtvakken heeft Rubens in het *Kleine Laatste Oordeel* slechts twee grondtonen behouden, de hemelklaarte links, de hellegloed rechts met een donkerder deel midden in. In het hemellicht zijn de lichamen blond met blauwgrijze schaduwen; in den hellegloed worden zij met rossen blakenden schijn bestraald; in het eene licht zoowel als in het andere worden zij doorschijnend, smeltend. In het middendeel en beneden zijn de vleezen stevig, de schaduwen krachtig, de vormen goed uitkomende op den donkeren grond. In de kleurenladder is dezelfde eenheid en samenvatting op te merken. De engelengroep in het midden maakt het glanspunt uit; de H. Michaël draagt een lichtgroen harnas, een roode draperij en een stralend staalblauw schild; alles is bij hem zoo tintelend van licht dat de kleuren verbleeken; een engel nevens hem draagt een schitterend hoogblauw kleed, de krachtigste noot in het geheele werk; een derde een karmozijnen, anderen nog een lichter rood, een groen, een donker violet. In het bene-

HET KLEINE LAATSTE OORDEEL
(Pinakotheek, München)



Roeloffzen, Hübner & v. Santen

dendeel ziet men geen andere kleuren dan die van de blanke of rozige of bruine vleezen; daar werkt het licht en de weerstraling alleen, maar rijk genoeg om geen kleur te behoeven.

Een ander verschil met den *Val der Verdoemden* is in het *Kleine Laatste Oordeel* op te merken : de menschenklomp is minder lijdzaam in dit laatste stuk. De veroordeelden verweren zich, de uitvoerders van Gods oordeel spannen zich in, er grijpt in die dwarreling daarboven in de lucht een verwoede strijd plaats, een strijd zonder hoop en zonder genade. De kamp wordt voortgezet beneden op den grond, waar een deel der verdoemden is neergekomen en waar duivels in menschen- en in dierengedaante hen voortsleepen, machtig en onverbiddelijk, of doen nederbuitelen in de hel, waarvan de vlammen in de hoeken opflakkeren. Die geweldenarijen van de beulen, dit jammeren en zich verweren van de veroordeelden, geven aan het werk het uitzicht van een onmetelijke worsteling, die hemel en aarde vervult en een drama vormt zooals alleen Rubens er een scheppen kon en zooals hij er geen aangrijpender voorstelde.

Hij schilderde de stukken den *Val der Verdoemden* en het *Kleine Laatste Oordeel* waarvan wij zooeven spraken in betrekkelijk geringe afmetingen met figuren van enkele centimeters groot. Hij ondernam korts daarna het *Laatste Oordeel* met personages van natuurgrootte te schilderen. Ook dit stuk behoort aan de Pinakotheek te Munchen; het meet 605 centimeters in de hoogte en 474 in de breedte (*Œuvre* Nr 89). Het werd gemaakt voor den paltsgraaf Wolfgang-Wilhelm, een groot bewonderaar van den meester. Rubens schreef in eenen brief tot Dudley Carleton gericht den 28en April 1618, dat hij toen een *Laatste Oordeel* bezat, begonnen door een zijner leerlingen naar een oorspronkelijk werk dat hij zelf in grooter formaat gemaakt had voor den prins van Neuburg, die hem er 3500 gulden voor betaald had. De kopie was toen nog niet klaar, maar Rubens beloofde ze geheel te hertoetsen, zoodat zij voor oorspronkelijk zou kunnen doorgaan. Die herhaling was 13 voet hoog en 9 voet breed (367 centimeters op 255). Golnitzius vond ze nog in Rubens' atelier in 1624; wat zij geworden is weten wij niet, het oorspronkelijk werk werd geplaatst op het hoogaltaar der Jezuïetenkerk te Neuburg. Het werd in 1692 overgebracht naar de verzameling der paltsgraven in Dusseldorp, van waar het in 1806 met de heele galerij naar Munchen verhuisde.



VIGNET UIT AGUILONII OPTICA.

De rechtende Christus troont in den hooge; nevens hem bevinden zich links en rechts zijne moeder, zijne apostelen en andere heiligen; onder hem de straffende engelen. Beneden staan de dooden uit hun graven op; links stijgen de gelukzaligen naar den hemel; rechts worden de verdoemden in de hel gestort. Rubens is ditmaal niet gelukkig geweest. Het is alsof de verplichting elk zijner personages in zijn volle lengte weer te geven hem verhinderde hun de stoute vormen, de gewelddadige handeling te leenen, die de ongeëvenaarde verdienste van zijn *Klein Laatste Oordeel* en van zijn *Val der Verdoemden* uitmaken. Hier is alles harmonisch geregeld, berekend, ingedeeld; geen wildheid en geen woestheid, maar regelmaat en orde, en daardoor ook stijfheid en koelheid. Verdwenen is het onmatige, het uitbundige, het overspannene ; maar gedoofd ook het leven, de gloed, het geweldige; opgeklaard is het koortsige visioen, gebleven alleen het koele redelijke. De schoone lichamen schijnen academische modellen, hunne gebaren teekenoefeningen; hun klein getal, hunne betrekkelijke kalmte, hun afgemetenheid van vormen en daden geven ons in geenen deele den indruk, dien zelf een kunstenaar met gewone verbeelding van dit geweldig tooneel zou ontvangen hebben.

De *Val der Verdoemden* is opgeofferd aan de overige deelen; het paar groepen, die de meester behoudt, zijn te oppervlakkig behandeld om dramatisch te zijn. De groote indruk wordt gelegd op de hemelvaart der gelukzaligen: deze zijn liefelijke figuren, maar lijdende aan zoeterigheid. Het beste en nieuwste deel is het opstaan der dooden. De bleeke man, die wakker wordt uit den doodenslaap en met zwakke oogen de herboren wereld aanstaart, zonder ontroering of deelneming in wat er daar vreemds gebeurt en die Rubens nagenoeg onveranderd in de *Mirakels van den H. Franciscus Xaverius* herhaalde; de bruine man, die den zerk oplicht met reuzenkracht; de vrouw die ten hemel opziet, smachtend en vol verlangen, de krachtige jongeling die zich opricht, zijn prachtige figuren. Als kleur is het stuk moeilijk te beoordeelen; het heeft klaarblijkelijk veel geleden door herstelling en overschildering. De oorspronkelijke glans is verloren gegaan en een flauwe krijttoon met roze en blauwachtige tint is in de plaats getreden. Zooals Rubens toen begon te doen en zooals later zijn gewoonte werd zijn de onderste en beste deelen, de verrijzenden en de laagste groep der verdoemden en der gelukzaligen van zijne hand geschilderd, terwijl de hoogere deelen door zijn leerlingen uitgevoerd en door hem hertoetst zijn.

Het stuk, dat in April 1618 sedert korten of langeren tijd voltooid was, dagteekent hoogst waarschijnlijk van 1617 en vertoont reeds veel overeenkomst in den trant met de altaarstukken twee jaar later voor de Jezuïetenkerk te Antwerpen geschilderd.

Het Museum van Dresden bezit van het *Groote Laatste Oordeel* eene schets, die tot een schilderij is afgewerkt. Zij is veel beter bewaard dan het altaarstuk en, heeft zij in de samenstelling dezelfde gebreken, haar uitvoering is ten minste veel meer den meester waard. Tal van geringe afwijkingen bewijzen dat wij hier een afzonderlijke bewerking en geen kopie bezitten.

Van gelijken aard als de voorstellingen van het *Laatste Oordeel* zijn de tafereelen van den *Val der Oproerige Engelen*. Rubens schilderde er eenen in 1619 voor den hertog van Neuburg, Wolfgang-Wilhelm die zich in de Pinakotheek te Munchen bevindt en waarvan wij later zullen spreken (*Œuvre*. Nr 86); een ander bevond zich vroeger in de Jezuïetenkerk te Rijsel; deze is verloren gegaan, maar het Museum van Dowaai bezit er eene kopie van; een derde maal behandelde hij het onderwerp in een der zolderstukken van de Jezuïetenkerk te Antwerpen (*Œuvre*. Nr 87).

Tot de voorstellingen uit het leven van hiernamaals behoort nog in Rubens' werk het *Vagevuur* en de *Zegepraal der Machabeën*, die aan Rubens besteld werden door bisschop Maximilien Vilain voor het altaar der Geloovige zielen in de hoofdkerk van Doornik (*Œuvre*. Nr 95). Het eerste bevond zich en bevindt zich nog op de voorzijde van het altaar; het andere versierde de achterzijde en hoort nu toe aan het Museum van Nantes: beide stukken waren van weinig belang en het jaar waarop zij werden uitgevoerd is ons niet bekend, alleen weten wij dat de bisschop, die ze liet maken, van 1615 tot 1644 den zetel van Doornik bekleedde.

Portretten. — Wij vonden reeds gelegenheid in dit hoofdstuk een paar portretten, die van Nikolaas Rockox en Adriana Perez, te bespreken; behalve deze schilderde Rubens in de jaren 1612-1616 er nog een twintigtal waarvan wij de voornaamste gaan opsommen.

Onder de eerste portretten, welke Rubens na zijn terugkeer in Antwerpen uitvoerde, dienen zeker wel die van de aartshertogen Albertus en Isabella geteld te worden. Hij was hun hofschilder en zoolang zij leefden bleef hij de schilder van hun officiëel, hun gewaarmerkt portret. Het lijdt geen twijfel of meer dan eens droegen zij hem op hun conterfeitsel te maken. Het oudste werk van dien aard, dat wij vermeld vinden, is een portret van de beide aartshertogen,

dat door hen 300 gulden betaald werd en bestemd was om aan den markies van Siete-Yglesias in Spanje gezonden te worden. Het bevel tot betaling is gedagteekend van 13 October 1615. Hetzelfde jaartal dragen de portretten van beide aartshertogen gegraveerd door Jan Muller. Het is nog al waarschijnlijk dat de stukken, geschonken aan den markies van Siete-Yglesias, kopieën waren naar diegene welke door den graveur werden afgebeeld en die de vorsten in staatsiegewaad voorstelden. Het paar portretten is ontelbare malen herhaald door Rubens of zijne leerlingen, maar waar het oorspronkelijk werk gebleven is, is ons onbekend (*Œuvre*. Nr 875). Onder de vele exemplaren welke wij ervan aantroffen, was geen enkel van de hand van Rubens. Een dezer, dat wij slechts uit de fotografie kennen en dat wij op blz. 110 en 111 afbeelden, schijnt mij de meeste aanspraak op oorspronkelijkheid te mogen maken; in 1901 hoorde het toe aan den heer Richard C. Jackson te Camberwell. Albertus wordt gezien tot aan de knieën, blootshoofds met een kanten kraag om den hals, gekleed in wit zijden gewaad met goud geborduurd, een korten mantel op de schouders dragende. De rechterhand rust op het gevest van den degen, de linkerhand houdt den mantel vast, de rijk bepluimde hoed ligt op een tafeltje nevens hem, het ordeteeken van het Gulden Vlies prijkt op zijne borst. Zijn haar is kort met opgestreken kuif. Hij ziet er ernstig uit : een gezagvoerder, die wil gehoorzaamd zijn. De gelaatstrekken zijn verre van fraai : het zwaar voorhoofd sterk gewelfd in het bovendeel, de grove kaaksbeenderen, de platte neus met gekreukte lijn, de vooruitspringende onderlip en kin konden wel geen aangenaam geheel uitmaken, maar de statige houding, de strenge uitdrukking geven hem toch een ontzagwekkend voorkomen. In de geschilderde exemplaren zien wij dat zijn wambuis zwart van kleur is met gouden knoopen, de mouwen wit, de hoed rood met een wit pluimje.

Isabella (*Œuvre*. Nr 967) is een regelmatig, haast bevallig figuur. Het groote breede voorhoofd, de regelmatige neus, de kleine mond en kin, de zeer groote, helder voor zich uitkijkende oogen, geven haar een wel wat log, manachtig, maar toch niet onschoon uitzicht. Rijk getooid is ook zij. Een diadeem van parelen bekroont haar naar achter gestreken haar en eindigt in een bloemtuil van juweelen. Een onmetelijke kanten kraag, waarop haar hoofd als op een schotel rust, omgeeft haren hals ; zij draagt een vierdubbele ketting van parelen, waaraan op de borst een kruis, met edelsteenen bezet, is vastgemaakt ; de handen liggen in den schoot en houden een waaier en een zakdoek vast. Zij heeft een ernstig, voornaam gelaat, dat niettegenstaande de aankomende welgedaanheid er nog edel uitziet. Naar de geschilderde portretten te oordeelen was zij rosbruin van haar en droeg zij roode en witte bloemen in haar kapsel ; haar zwart kleed is bijna geheel met goud overdekt.

Dit zijn de oudste portretten van zijn vorsten door Rubens geschilderd. Zij moeten eene eerste maal vervaardigd zijn kort na zijn aankomst in Antwerpen, in 1610 ongeveer, en in 1615 herhaald zijn.

Wij hooren in 1616 van een ander paar gewagen (*Œuvre*. Ns 874, 968). « Mijn secretaris Rubens, schrijft Jan Breughel den 9en December van dit jaar aan kardinaal Frederik Borromeo, is naar Brussel vertrokken om de portretten Hunner Hoogheden te maken. » Wij kennen een paar portretten der aartshertogen, welke rond dien tijd gemaakt werden, maar weten niet of het die zijn, welke Breughel bedoeldt. Het eerste stelt den aartshertog voor gezeten in een rood fluweelen armstoel tegen een gordijn van dezelfde stof. Ter rechterzijde ziet men het kasteel van Tervueren. Het portret der Infante, welk met het voorgaande een paar uitmaakt, gelijkt volkomen aan dat welk wij hooger beschreven, behalve dat de vorstin wat zwaarder van gestalte geworden is. Nevens haar ziet men het kasteel van Mariemont. Beide stukken bleven

in het bezit der aartshertogen tot aan hunnen dood. In 1636 werden zij aan den koning van Spanje gezonden. Zij bevinden zich nu in het Museum te Madrid.

Nog vinden wij de beide aartshertogen afgebeeld door Rubens in eene schilderij (*Œuvre.* Nr 876), die door Jan Breughel werd nageschilderd in een stuk van hem dat zich in het Museum te Madrid bevindt en de kunstverzameling der aartshertogen verbeeldt. Albertus is voorgesteld met de rechterhand op de tafel leunende, waarop zijn hoed ligt en met de linkerhand aan het gevest van zijn zwaard. De Infante houdt in de linkerhand een zakdoek en slaat den rechterarm om dien van haren echtgenoot. Bij den graaf van Merode te Brussel vinden wij een kopie van het afzonderlijk portret van aartshertog Albertus, zooals hij op dit stuk voorkomt. Elders nog troffen wij het in bijzondere verzamelingen aan ; het exemplaar in bezit van den heer Duvivier, advocaat te Brussel, is erg bedorven, maar schijnt een werk van Rubens geweest te zijn. Het portret van Isabella, alleen staande, in dezelfde houding als in het dubbelportret, behalve dat zij de rechterhand op de leuning van een stoel legt, bevindt zich insgelijks in bezit van graaf de Merode. De portretten, naar de gelaatstrekken der personen te oordeelen, schijnen later geschilderd te zijn dan die welke door Muller gegraveerd werden en waarschijnlijk wel tusschen 1616 en 1620.



VIGNET UIT AGUILONII OPTICA.

Tot de beste portretten van dien tijd behoort nog dat van een man nevens een tafel staande en de eene hand op de heup steunende uit het Museum van Dresden (*Œuvre.* Nr 1094). Frisch van gelaatskleur, met sterke lichtvonking en donkere schaduw, schijnt het van omstreeks 1615 te zijn. Ook de man met de hand op de borst uit het Museum van Cassel (*Œuvre.* Nr 1089), een frissche heldere schildering met blauwachtige schaduwe en bruine tinten in de ronding, werd in die jaren uitgevoerd. Het portret van Jan Vermoelen, een man in de kracht des levens, norsch van uitzicht, krachtig en breed geschilderd, draagt het jaartal 1616.

Een der vroegste portretten uit dien tijd is dat van Petrus Peck (Peckius of Pecquius) (*Œuvre.* Nr 1018). Hij was de zoon van een beroemd rechtsgeleerde van denzelfden naam, professor te Leuven. In deze stad werd hij in 1562 geboren, studeerde aldaar en vestigde zich later te Mechelen als advocaat bij den Hoogen Raad. Hij verwierf een grooten naam en werd in 1601 door de Aartshertogen als raadsheer bij dit gerechtshof aangesteld; in 1607 zonden zij hem als hun afgezant bij Hendrik IV van Frankrijk, die hem insgelijks in hooge eere hield; in 1610 werd hij benoemd tot lid van den Geheimen Raad der Aartshertogen; in 1614 werd hij hun kanselier, de man, in wie zij het grootste vertrouwen stelden. Hij stierf in 1625. Philips Rubens stond met Pecquius in briefwisseling en in zijn diplomatische loopbaan kwam Peter-Pauwel herhaaldelijk in betrekking met hem. Toen hij hem schilderde kon Peckius rond de 50 jaar oud zijn. Het is een sterkgebouwd man in al de kracht zijns levens, het hoofd is groot en machtig, haar en baard kort en van kastanjebruine kleur, de wenkbrauwen en de neus zwaar, de handen blank. Hij zit in een armstoel, met de eene hand op de leuning rustende, in de andere een papier houdende. Hij is in een toga gedrapeerd en draagt een geplooiden kraag. Het is een weinig aanvallend figuur, behandeld met eene trouwheid, die haast in ruwheid overslaat. Het stuk hoort toe aan den prins van Arenberg te Brussel.

In het tijdperk van 1612 tot 1616 werden ook geschilderd het portret van Frederik de Mar-

selaer (*Œuvre*. Nr 989) en van het huwelijkspaar Alexander Goubau en zijn vrouw Anna Anthonis (*Œuvre*. Nr 960).

Wij hebben het portret van de Marselaer niet gezien, maar te oordeelen naar de gravuur en volgens de getuigenis van den heer Lafenestre, die het leerde kennen in 1892 wanneer het te Parijs was ten toon gesteld, werd het gemaakt toen de afgebeelde een dertigjarige was. Frederik de Marselaer werd geboren te Antwerpen in 1584, zijn conterfeitsel zal dus wel rond 1614 geschilderd zijn. De Marselaer bekleedde in dien tijd herhaaldelijk het ambt van schepen te Brussel, waar hij zich was gaan vestigen en waar hij Margaretha van Baronaige, dochter van den heer van Perck gehuwd had. Rubens maakte dus al vroeg kennis met hem. In later jaren moet hij hem herhaaldelijk ontmoet hebben, wanneer de schilder een buitenverblijf gekocht had te Perck, waar de edelman heer was van geworden na het overlijden van zijn schoonvader. Rubens teekende in dit laatste tijdperk en wel in 1638 de titelplaat van een van de Marselaer's werken *Legatus*. Volgens Lafenestre is het portret in de volle bloem der jeugd geschilderd, de knevel opgestreken, de oogen schitterend, vochtig, droomerig, haast uit het hoofd puilende, het uitzicht gelukkig en tevreden met een tintje van zelfgenoegzaamheid. De toets is vluchtig, de verf doorschijnend, de vleezen mollig: het levendige en sprekende beeld vereenigt de beste hoedanigheden van Rubens, diegene welke zijne navolgers hem zullen benijden en die zij zich beijveren zullen na te volgen (1). Ik voeg er bij dat deze beoordeeling volkomen bevestigd wordt door de gravuur die A. Fogg naar het portret sneed, maar waarop ongelukkiglijk het model den naam van Hugo Grotius draagt.



Vignet uit Aguilonii Optica.

Alexander Goubau en zijne vrouw behoorden beiden tot aanzienlijke familiën der stad. De man had in den ouderdom van 63 jaar nog het ambt van aalmoesenier op zich genomen; volgens den zerksteen, die zich in O. L. V. kerk bevond, stierf hij in het jaar 1604 en in den ouderdom van 74 jaar; zijne vrouw, die 72 jaar oud werd, overleed in 1621. Beide echtelingen zijn voorgesteld biddende voor O. L. V. met het kind Jesus, dat de handen naar hen uitsteekt. De vleezen zijn door Rubens geschilderd in zeer heldere tonen met karmijntoetsen aan de toppen der vingeren, aan de oogen, neusgaten en lippen; de vrouw is bleeker van tint met blauwe toetsen, de man bruiner, de uitdrukking der biddenden is uitstekend, de schildering, vooral in de hoofden der begiftigers, is zeer breed. De man was overleden toen het stuk werd gemaakt en is dus naar een ander portret geschilderd; de vrouw ziet er wel zeventig jaar uit, en alles duidt aan dat het werk rond 1615 werd uitgevoerd. Het werd voor een gedenkteeken geschilderd, geplaatst in den omgang der koor van O. L. V. kerk te Antwerpen tegen een pilaar der kapel van de vier gekroonden. De schilderij werd ontvoerd door de commissarissen der Fransche republiek in 1794 en daar men de afgebeelde personages hield voor Christoffel Plantijn en zijne vrouw zond men ze naar het Museum van Tours, in de nabijheid welker stad de beroemde Antwerpsche drukker geboren werd.

Sprekende van Plantijn hebben wij hier aan te stippen dat Rubens rond 1616 voor zijn vriend Balthasar Moretus tien portetten schilderde bestemd om een der zalen van de Plantijnsche drukkerij te versieren. Zij waren daar geplaatst in de groote Camer boven de lijste dit is bo-

G. Lafenestre: *Artistes et Amateurs*. Paris 1900. Blz. 293.

ven het tapijtwerk waarmede de muren behangen waren en kostten 14 gulden en 8 stuivers het stuk, een dubbel bewijs dat zij meer als decoratief werk dan als echte kunststukken werden besteld en betaald. De afgebeelden zijn : Christoffel Plantijn (*Œuvre.* Nr 1030), de grootvader van Balthasar Moretus en de stichter der drukkerij; Jan Moretus, de schoonzoon van Plantijn en de vader van Balthasar (*Œuvre.* Nr 1006); Justus Lipsius, de professor van Balthasar, wien deze een ongemeene achting toedroeg (*Œuvre.* Nr 978); verder de portretten van acht filosofen, geleerden en beschermers van kunsten en wetenschappen : Plato (*Œuvre.* Nr 1032), Seneca (*Œuvre.* Nr 813), paus Leo X (*Œuvre.* Nr 975), Cosmus en Laurentius van Medici (*Œuvre.* Nrs 994, 996), Pico van Mirandola (*Œuvre.* Nr 1002), koning Alfons van Arragon (*Œuvre.* Nr 882), Mathias Corvinus, koning van Hongarië (*Œuvre.* Nr 921). Geen van deze stukken werd naar het leven geschilderd, allen werden gemaakt naar andere schilderijen of naar gravuren uit de *Elogia Virorum doctorum* van Paulus Jovius.

Voor zijn vriend Balthasar Moretus schilderde Rubens nog verscheiden andere stukken, portretten en godsdienstige werken, die vermeld worden in de rekeningen en de inventarissen van het huis en waarover wij later zullen te spreken hebben.

TEEKENINGEN VOOR BOEKVERSIERINGEN. — Wij zagen dat nog gedurende zijn verblijf in Italië Rubens de platen teekende voor het werk van zijn broeder, uitgegeven door Jan Moretus. Na zijn terugkeer in Antwerpen maakte hij voor de Plantijnsche drukkerij, te rekenen van 1613 tot 1637, een groot getal teekeningen, die gegraveerd werden als titels en versieringen der boeken.

Voor den Missaal en den Brevier, verschenen in 1613 en 1614, teekende hij een reeks van tien platen, die in beide werken werden gebruikt. Voor den Brevier teekende hij afzonderlijk een titelblad en een David. Voor den Missaal een titelvignet en een plaat den Calvariënberg verbeeldende. Die stukken werden gegraveerd in 1612, 1613 en 1614 (*Œuvre.* Nrs 1250-1262). In 1613 verscheen het werk *Francisci Aguilonii Opticorum libri sex,* waarvoor Rubens de titelplaat en zes vignetten teekende (*Œuvre.* Nrs 1234-1240); in 1615 de werken van Seneca, voor welke hij de titelplaat, een *Seneca stervende in het bad,* die nu toehoort aan Sir Ch. Robinson en een borstbeeld van Seneca leverde (*Œuvre.* Nrs 1305-1307). In hetzelfde jaar teekende hij het borstbeeld van zijn broeder Filips, verschenen in 1615 in dezes *S. Asterii Homiliæ* (*Œuvre.* Nr 1302). In 1616 teekende hij een titelplaat voor *Jacobus Bosius, Crux triumphans,* dat het jaar nadien verscheen (*Œuvre.* Nr 1248). Enkele dezer oudste platen, die van den Brevier en van den Missaal, die van Aguilonius en de titelplaat van Seneca werden gegraveerd door Theodoor Galle; de overige door Cornelius Galle, den vader, die ook in latere jaren nagenoeg al de platen sneed door Rubens geteekend voor de Plantijnsche drukkerij. Als graveurs van de teekeningen door Rubens voor de Plantijnsche drukkerij vervaardigd, toonden de Galle's zich oprecht verdienstelijk. De groote schilder had de gewoonte zijne ontwerpen van boekentitels breedweg met de pen te schetsen en in latere jaren werden zijne teekeningen immer vluchtiger; uit die machtige maar beknopte aanduidingen moest de graveur eene uitvoerige en in alle bijzonderheden verzorgde plaat samenstellen en hierin gelukten Cornelis Galle, vader en zoon, op echt meesterlijke wijze. Voor die werken verkoos Rubens ze boven alle andere plaatsnijders. (1) Losweg mocht Rubens zijne ontwerpen voor titelplaten schetsen, niet minder grondig doordacht waren zij erom.

(1) Curabo titulum incidi a Corn. Gallæo, cujus scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat. (B. Moretus aan Benedictus Haeftenius, 28 Augustus 1634. Archief Museum Plantin-Moretus).

Balthasar Moretus getuigt, dat de kunstenaar voor elken titel dien hij te maken had zes maanden op voorhand wilde gewaarschuwd zijn, opdat hij er zou kunnen over nadenken en ledigen tijd genoeg vinden om ze op heiligdagen te maken. Des werkendaags houdt hij zich met zulke dingen niet bezig, voegde hij er bij, tenzij men hem honderd gulden voor eene teekening betale (1). Er bestaat eene overlevering, volgens welke Rubens den prijs zijner werken berekende naar het getal dagen dat hij er aan besteed had en dat hij ze tegen honderd gulden per dag liet betalen; de aangehaalde woorden van zijnen vriend Moretus bevatten een soort van bevestiging dezer legende.

Een enkele teekening van denzelfden aard maakte Rubens voor een anderen uitgever in die eerste jaren. Het is een titelplaat, die hij in 1611 op verzoek van zijn vriend Nikolaas Rockox teekende voor het werk van Jacob De Bie *Imperatorum Romanorum Numismata aurea a Julio Cæsare ad Heraclium*, dat te Antwerpen verscheen in 1615 bij Geeraard Wolschaten en Hendrik Aertsens (*Œuvre.* Nr 1243). Zij werd door den vervaardiger van het boek, Jacob De Bie, in koper gesneden.

De leden der familie Galle waren de eerste plaatsnijders, die onder Rubens' leiding werkten en den trant van den meester aannamen. De hervorming door hem in onze graveerschool teweeg gebracht is uiterst gewichtig; wij zullen er in het volgende hoofdstuk op terugkomen.

RUBENS' LEERLINGEN EN MEDEHELPERS. — Maar hier reeds hebben wij te spreken over zijn invloed op de schilders van zijnen tijd. Wij vermeldden herhaaldelijk, dat werken van hem werden uitgevoerd met de hulp van leerlingen of medearbeiders. Op de eersten was zijn invloed onbeperkt: zij leerden alles en namen alles over van hem, samenstelling zoowel als penseeling. Al naarmate de tweeden, zijne medewerkers, een eigen stijl bezaten op het tijdstip dat zij ter hulp werden geroepen, namen zij meer of min van den zijnen over, de besten onder hen, van Dijck uitgezonderd, brachten het nooit verder dan tot een onvolkomen versmelting van hun penseeling met die van den meester in de stukken waaraan zij medewerkten.

Rubens zag al vroeg de leerlingen naar hem toestroomen. Wij weten dit uit een brief, dien hij den 11en Mei 1611 schreef aan Jacob De Bie. Deze laatste had hem een plaats verzocht voor een jongmensch in zijn atelier. Rubens antwoordde, dat het hem onmogelijk was iemand te aanvaarden, daar alle plaatsen op voorhand voorbehouden waren, zoodat sommigen nog verscheiden jaren bij andere meesters moesten gaan leeren eer hij ze kon aanvaarden. « Onder ander, zoo gaat hij voort, mynen vriendt ende patroon mynheer Rouckocx heeft met « groote difficulteyt een plaetse vercreghen voor een jonghesken dat hij daer toe opvoet en « darentusschen laet leeren by andere. Voorts mach ic segghen met der waerheyt sonder eenich « hyperbole dat ic over die hondert hebbe moeten refuseren ooc sommighe van myn ende myns « huysvrouwen maegen niet sonder grooten ondanck van veele van myn beste vrienden ». Zij die werden toegelaten aanzagen het als eene groote gunst. Toen Justus Rycquius den 28en Augustus 1614 bij hem aandrong, opdat hij zijn neef Stadius zou aanvaarden, schrijft hij: « Rubens zien, hem groeten, een weinig zijn verkeer genieten, ziedaar wat hij reeds als een « opperste geluk zal beschouwen. »

Spijtig genoeg weten wij niet wie deze leerlingen waren in de eerste jaren van Rubens' terugkeer en valt het zelfs niet mogelijk eenige gissing te wagen. Als hofschilder was Rubens ontslagen van de verplichtingen, waar de leden der Lucasgilde aan onderworpen waren, en de

(1) Balth. Moretus aan Balth. Corderius, 13 September 1630. Archief Museum Plantin-Moretus.

leerlingen, die hij aanwierf, moesten zich in de Liggeren der Gilde niet laten inschrijven. Zoo komt het dat van zijn talrijke kweekelingen er slechts een aangeteekend werd als betaald hebbende, toen hij leerling bij Rubens werd, namelijk Jaques Moermans, die in 1621-1622 de gewone som van 2 gulden 16 stuivers aftelde. Twee andere schilders staan vermeld als werkende bij Rubens op het oogenblik dat zij als meester der Lucasgilde worden aangenomen: Willem Panneels en Justus van Egmont, beiden in 1627-1628 als zoodanig geboekt.



TITELBLAD VOOR DEN BREVIER VAN 1614.
Teekening (British Museum, Londen).

Uit het tijdperk 1608-1616 kennen wij er geenen met zekerheid. Wel worden er twee genoemd, maar wonder genoeg van deze wordt getuigd, dat zij bij Rubens leerden schilderen vóór zijn vertrek naar Italië: het zijn Deodaat del Monte en David Teniers de oude. Den 26en Augustus 1628 legde Rubens voor notaris de Breuseghem een getuigenis af, dat wij reeds vermeldden en waarbij hij verklaarde dat over vele jaren del Monte bij hem aan huis en in den kost had gewoond om van hem de schilderkunst te leeren en dat hij later, toen Rubens naar Italië vertrokken was, hem daarheen gevolgd had en verscheidene landen met hem had doorloopen. Van 1608 tot 1612 kan del Monte bij Rubens gewerkt hebben, maar bewezen is dit niet; van 1612 tot 1620 verbleef hij buiten de stad.

Van David Teniers getuigt het inschrift op zijn portret, gegraveerd door Peter van Leysebetten naar Peter van Mol, dat hij geboren werd in 1582 en de schilderkunst geleerd had bij Rubens en Elsheimer. David Teniers werd als leerling aangenomen bij zijn broeder Juliaan in 1595. Hij werd meester der Lucasgilde in 1606, hij kon dus alleen bij Rubens in de leer geweest

O.-L.-V. BOODSCHAP

(Albertina, Weenen)



zijn na 1595 te Antwerpen of vóór 1606 in Italië. Nader valt er voor het oogenblik niets te bepalen. In elk geval kan er geen spraak zijn van medewerking met Rubens na dezes terugkomst in Antwerpen.

Nog wordt als Rubens' leerling en medewerker genoemd Antoon Sallaert van Brussel. Deze werd geboren rond 1590 en in 1606 in het gildeboek der Brusselsche schilders aangeteekend; als meester werd hij in 1613 ingeschreven. Het blijkt uit geen oorkonde of ander bewijs dat hij ooit te Antwerpen verbleef. En toch wordt hem een aandeel en nog wel een aanzienlijk aandeel toegekend in sommige van Rubens' werken. Zoo, wij verhaalden het hooger, zou hij meegewerkt hebben aan *de Kruisrechting* en hare luiken geschilderd hebben: zoo zou *de Bespreking van het H. Sacrament* van zijne hand zijn. Sallaert heeft zeker van Rubens geleerd, zoo niet bij hem. Doorslaander bewijzen dan zijn schilderingen leveren daarvan de houtsneden van Jan-Christoffel Jegher, die naar zijne teekeningen gegraveerd werden en een treffende overeenkomst hebben met Rubens' stijl. Wij willen echter niet verzwijgen dat die verwantschap zeker voor een deel te wijten is aan den graveur, die in Rubens' trant ook de werken van andere kunstenaars vertolkte.



HEILIGE FAMILIE IN EEN BLOEMENKRANS door Jan Breughel I geschilderd (Museum, New-York).

Als de oudste van Rubens' medewerkers kennen wij Jan Breughel, Frans Snijders, Jan Wildens, Lucas van Uden en Paulus De Vos.

Jan Breughel of de Vloeren Breughel werd geboren te Brussel in 1568 en ging in de leer bij Peter Goetkint te Antwerpen, die op 15 Juli 1583 stierf. In 1593 verbleef hij te Rome; in 1596 was hij te Antwerpen teruggekeerd. Al spoedig daarna stond hij in de nauwste vriendschapsbetrekkingen met Rubens, die evenals hij een hofschilder en een gunsteling der aartshertogen was. Te rekenen van 1610 werd Rubens de secretaris van Breughel voor de Italiaansche brieven, die deze te schrijven had aan kardinaal Frederik Borromeo, aartsbisschop van Milaan, een der helden uit de *Promessi Sposi* van Manzoni. Hij vervaardigde ook het portret van Jan Breughel

en dat zijner vrouw, dat in 1639 toehoorde aan hun zoon Ambrosius en waarschijnlijk een tweede, dat in de St-Joriskerk te Antwerpen op het graf van den schilder geplaatst werd. De portretten van den ouden Peter Breughel, dezes vrouw en twee zonen werden insgelijks door Rubens geschilderd.

Geen twijfel of Breughel hielp al vroeg Rubens, waar deze noodig had bloemen in fijne schildering en klein formaat in zijn werken af te beelden. Onder de oudste stukken, waarin zijn hand te erkennen is, tellen het beeld van Ceres in een nis, welke liefdegoodjes met fruitfestoenen omhangen, dat tusschen 1612 en 1615 geschilderd werd; de Madonna in bloemenkransen uit de Pinakotheek te Munchen, uit l'Ermitage van St-Petersburg, uit de Museums van New-York, van Madrid en van Brussel *(Œuvre.* Nrs 197, 198, 199, 200); *de Drie Gratiën* uit het Museum van Stockholm en uit de Akademie te Weenen *(Œuvre.* Nr 614), *de Natuur verfraaid door de Gratiën* uit het Museum van Glasgow *(Œuvre.* Nr 821) en het *Medusa-hoofd*, uit het Rijksmuseum te Weenen (*Œuvre.* Nr 636). In sommige stukken schilderde hij ook de dieren en het landschap, zoo in *Adam de verboden vrucht aanvaardende* (*Œuvre.* Nr 97) uit het Museum van den Haag en in *Sint Huibrecht* uit het Museum van Berlijn (*Œuvre.* Nr 448).

Van een anderen bloemenschilder Frans Ykens schijnt Rubens eveneens gehouden te hebben; in zijn sterfhuis vinden wij zes stukken van dezen jongeren kunstenaar en onder deze was er een bloemenkrans, waarin Rubens een O.-L.-V. geschilderd had (Inventaris Nr 249).

Frans Snijders was een Antwerpenaar van geboorte; hij werd gedoopt den 11en November 1579. In 1602 werd hij als meester in de Sint Lucasgilde aangenomen; later reisde hij naar Italië, van waar hij in het midden van het jaar 1609 naar Antwerpen terugkeerde. Al vroeg ook kwam hij met Rubens in betrekking, en, vermits zij in 1608 beiden te Rome verbleven, moeten zij elkander daar hebben leeren kennen.

De oudste der schilderijen van den meester, waarin wij Snijders' medewerking aantreffen zijn: *de Boschgod met het fruitmandje* uit de verzameling Schoenborn te Weenen en uit het Museum te Dresden *(Œuvre.* Nr 611), omstreeks 1612, *Meleager en Atalanta* uit het Museum van Cassel en uit de verzameling Rudolf Kann, omstreeks 1615 vervaardigd *(Œuvre.* Nr 643).

Hij schilderde dieren en vruchten in Rubens' stukken van allen aard en tijd; zoo in de *Diana van de jacht terugkeerende* uit het Museum van Dresden (*Œuvre.* Nrs 595, 596, 597), in de *Nymfen met den horen van Overvloed* (*Œuvre.* Nr 651), in den *Promethens* uit het Museum te Oldenburg (*Œuvre.* Nr 671), in den *Optocht van Silenus* uit het Museum te Berlijn (*Œuvre.* Nr 678), in den *Philopœmen* die zich vroeger in de verzameling van den hertog van Orleans bevond en waarvan de schets deel maakt van de Lacaze-verzameling in den Louvre (*Œuvre.* Nr 800), in de *Kinderen een festoen van vruchten dragende* uit de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 865). Snijders stond, en te recht, het hoogst aangeschreven onder de helpers van Rubens; aan hen beiden droeg Philips IV de levering op van 18 jachtstukken tot versiering van zijn jachtslot la Torre de la Parada.

Jan Wildens werd geboren te Antwerpen in 1586; in 1596 ging hij in de leer bij Peter Verhulst, in 1604 werd hij als meester aangenomen. Hij stierf den 16en October 1653. Van 1613 tot 1618 verbleef hij in Italië. Toen hij in 1619 huwelijksvoorwaarden maakte met zijn aanstaande vrouw werd hij daarin bijgestaan door « Pedro Paulo Rubens, zijnen goeden vriendt. » (1) Het is wel mogelijk dat Wildens bij Rubens werkte van 1608 tot 1613, maar eerst met volle zekerheid kunnen wij zijne medewerking bevestigen na zijn terugkeer uit Italië. Van dit oogenblik tot aan

(1) F. Jos van den Branden. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Blz. 684.

Rubens' dood is hij zijn trouwe helper; hij schilderde landschappen, dieren, achtergronden, stoffeeringen van allen aard in 's meesters werken. In een veertigtal stukken stipten wij Wildens aandeel aan, maar wij zijn overtuigd, dat er nog veel meer zijn waartoe hij bijdroeg, ofschoon dit niet altijd duidelijk te onderscheiden zij. Wildens vervulde in Rubens' atelier een eerste rol van gedienstigheid en was te vinden voor allerlei taak. Hij was de man van vertrouwen van Rubens; gezamentlijk met Frans Snijders en Jacques Moermans werd hij bij 's meesters laatsten wil aangeduid om zijne kunstwerken te verkoopen.

Lucas van Uden werd geboren te Antwerpen den 18en October 1595; hij werd meester in de Lucasgilde in 1626-1627. Het is wel mogelijk, dat hij in zijn jeugd naar Italië ging. Vooral in Rubens' laatste jaren, van 1635 tot 1640, werkte hij met hem mede en het waren dan geen stoffeeringen van ondergeschikten aard die hij leverde: hij nam in de landschappen van Rubens vaak het belangrijkste deel voor zich, terwijl de meester alleen de figuren er bij schilderde en de natuurschildering slechts hertoetste.

Paulus De Vos moet omstreeks 1590 te Hulst geboren zijn; in 1606 gaat hij te Antwerpen in de leer bij David Remeeus en in 1620 wordt hij meester. Hij heeft meer met Rubens gewerkt dan men gemeenlijk aanneemt. Vroeger schreef men alle dieren in Rubens' werken aan Snijders toe, terwijl het niet te betwijfelen valt dat de groote viervoeters, doode en levende, in 's meesters werken door De Vos gemaald zijn. Wij bezitten getuigenissen van de samenwerking der twee kunstenaars. In het teekenboek van Paulus De Vos, dat toehoort aan den heer René della Faille, schreef hij met eigen hand op de eerste bladzijde: « Ick Pauwels de Vos hebbe voor Peter Ru- « bens ghewrocht 6 daeghen, » een bewijs dat onze dieren- en vruchtenschilder in daghuur werkte voor den meester. (1) In den staat van goederen in het sterfhuis van Isabella Brant opgemaakt den 28en Augustus 1628 teekent Rubens de betaling aan van 310 gulden « aen Pauwels « de Vos over 't gene hem oyck quam van een oude schult, (2) » ongetwijfeld over loon van zijn werk voor Rubens verricht. In de beschrijving der kunstwerken nagelaten door Rubens, komt een stuk voor getiteld een « Boer en een Boerin van Rubens met veel wild en fruit van Pauwel de Vos. » Vooral in de latere jaren van Rubens' leven was de dierenschilder zijn medewerker, zoo nam hij evengoed als Snijders deel aan de achttien jachtstukken door Philips IV aan Rubens besteld in 1636.

Er is een merkelijk verschil tusschen den trant der helpers van Rubens; de oudste zijn nog echte fijnschilders, behoorende tot dezelfde school als de gebroeders Bril, Hendrik van Balen, Sebastiaan Vrancx en dus merkelijk verschillende van Rubens. Zoo was vooral de Vloeren Breughel, wiens vroegste bloemenstukken een scherpte van vorm, een hardheid van glans en een keurigheid van bewerking hadden, die bijzonder weinig overeenstemden met de malschere en blondere schildering van Rubens. Breughel verzaakte nooit aan dien trant en zoo de twee samenwerkende kunstenaars elkander iets toegaven in hunne gemeenschappelijke stukken, dan kwam de toenadering niet minder van Rubens' dan van Breughel's kant. Tot eigenlijke versmelting kwam het nooit en dat hoefde dan ook minder, daar de fijnschilder zijn bloemen niet tusschen maar rond de figuren van den historieschilder maalde.

Frans Snijders stond tusschen beiden in: verzorgd van bewerking, glansend van kleur was hij, maar toch breeder en lichter van schildering dan Breughel en dit was dan ook noodzakelijk, daar Snijders zijn wild en zijne vruchten tusschen de figuren in schilderde. Nog altijd komen

(1) *Vlaamsche School*. XXXVII, blz. 90.
(2) *Rubens Bulletijn*. IV, blz. 180.

zij op die plaats sterk uit; door hunne levendige kleuren vormen zij glanspunten in Rubens' stukken, maar schade doen die rijke bonte plekken niet in zijne lichtende tafereelen. Paulus De Vos schikt zich meer naar Rubens' trant, zijn koloriet is doffer, zijn penseeling losser, zijn schildering schijnt berekend om een ondergrond te vormen, waarop Rubens zijn laatste verlevendigende, bezielende toetsen legt. Lucas van Uden telt weer onder de keurige schilders. Zijn kleine landschappen behooren meer tot de school der Bril's dan tot die van Rubens; in zijne bewerking behoudt hij immer iets verzorgds, iets kleins in vergelijking met die van den meester;



Adam en Eva — Landschap en dieren door Jan Breughel I (Museum 's Gravenhage).

maar geen onderging zoo sterk Rubens' invloed en wist zich zoo goed in de laatste jaren dezes levens met hem te vereenzelvigen. Zijn natuurgezichten uit dien tijd stemmen zoo goed met des meesters opvatting overeen, dat wanneer deze ze hertoetst heeft zij in breedheid van penseeling en kracht van licht voor zijn eigen werk kunnen doorgaan.

Rubens liet aan zijn medewerkers veel vrijheid in het aanbrengen hunner bijdragen. Terwijl zijne leerlingen zich moesten houden aan wat hij hun voorschreef in zijne schetsen en zich moesten bepalen bij vergrooten en uitwerken, liet hij de schilders van bloemen, dieren en landschappen veel meer naar eigen ingeving hun keuze doen. Dit althans mogen wij opmaken uit een der ons gekende schetsen, die namelijk van *Philopœmen herkend door een Griek*. Zij bevindt zich in de Salle Lacaze van den Louvre en bestaat voor een goed deel uit de keukenproviand, welke opgehoopt is op de plaats waar de veldoverste der Acheërs hout aan het klieven is. Rubens had den voorraad geschetst; Snijders, die hem afwerken moest, heeft er merkelijke veranderingen aan toegebracht, zooals wij zien uit de schilderij, die gegraveerd werd door C. N. Varin in de Orleans-Galerij. In de schets ligt een haas op de tafel, in de schilderij een reebok; een

De Natuur getooid door de Gratiën
(Museum, Glasgow)



stuk gevogelte wordt vervangen door vruchten, andere stukken, die op een schragentafel liggen, zijn weggevallen.

RUBENS' BEROEMDHEID. — Het getal der leerlingen en medewerkers, die Rubens bezigde van in de eerste jaren na zijn terugkeer, bewijst genoeg hoe spoedig voor hem de bijval kwam; de getuigenissen zijner tijdgenooten bevestigen hoe snel en in hoe groote mate hij zich naam en roem verwierf. Het oudste dezer werd afgelegd door Gaspar Scioppius die Rubens gekend had in Rome en die in zijn *Hyperbolimæus,* in 1607 gedrukt, niet alleen de gave van den kunstenaar roemt maar ook de hoedanigheden van den mensch. « Mijn vriend Petrus-Paulus Rubens, » schrijft hij, « in wien ik niet weet wat het meest te prijzen valt, ofwel zijn kunst als schilder, waarin hij, zoo dit iemand onzer eeuw gelukte, den hoogsten rang bereikt, ofwel zijne kennis van de fraaie letteren, zijn gelouterden smaak en de buitengewone bekoorlijkheid van zijn gesprek en zijn omgang. » (1) De dichters zijn mild in lof en steken gemakkelijk de bazuin op in feestelijke omstandigheden, maar zonder nu juist hunne ophemelingen altijd voor klinkende munt te nemen is het toch wel de moeite waard te vermelden, dat Daniel Heinsius, toen hij Rubens gelukwenschte met zijn huwelijk, den 3en October 1609 voltrokken, zijn stuk aanheft met hem te noemen: « Hij die ons allen vereert en die in zijn kunst al de ouden, ook Apelles, overtreft. » Al weinig minder opgewonden klinkt de lof van Dominicus Baudius, ook een professor aan de Leidsche Hoogeschool, die den 4en October 1611, bij het vernemen dat Rubens van plan was Holland te bezoeken, hem deze verzekering geeft: « Gij zult welkom zijn bij alle oprechte bewonderaars van uw talent. Gij zult hunne wenschen en de mijne in de eerste plaats vervullen, want gij hebt in mijnen geest als een prikkel van eerbied en bewondering doen doordringen en niet zonder een gevoel van ontheffing heb ik de meesterstukken kunnen aanschouwen waarin gij worstelt met de natuur. Moed, Apelles onzer eeuw. Mogen uwe gaven en uwe verdiensten een tweeden Alexander aantreffen. »



BOSCHGOD EN SATERIN. — Vruchten van Frans Snyders (Galerij Schönborn, Weenen).

De Apelles onzer eeuw! Voor de tweede maal hooren wij op Rubens dien naam toepassen. Hetzelfde jaar nog gebruikte Petrus Scriverius hetzelfde woord in zijn opschrift der gravuur van Swanenburg naar Rubens' *Emaüsgangers:* « Wij bewonderen dit tafereel van onzen Apelles. » Het zal de geijkte titel blijven, waarbij onze meester zal aangeduid worden door

(1) *Rubens Bulletijn*, IV, blz. 115.

zijne vrienden en bewonderaars: een titel, die voor de mannen opgegroeid en opgaande in de verafgoding der ouden al den lof samenvat, die aan een kunstenaar kan toegezwaaid worden.

Niet alleen boven de schilders der oudheid, ook boven die der eigen eeuw plaatsten zijne bewonderaars toen reeds Rubens' stukken. Baudius schrijft hem den 11en April 1612: Het ontbreekt ons niet aan schilders van naam: die van Mierevelt is sedert lang gemaakt; volgens het oordeel van bevoegde kenners verdienen zijne portretten naar het leven den lof en de winst die zij hem opbrengen; nog andere bloeien in onze provinciën, maar, om het openlijk te zeggen, zij bereiken niet den glans uwer werken, zoo mijne oogen scherp genoeg zijn om die zaken naar hunne waarde te schatten.

In zijn eigen land werd hij al even spoedig naar waarde geëerd. Toen de magistraten van Antwerpen aan don Rodrigo Calderon den 2en September 1612 de *Aanbidding der drie Koningen* aanboden, zegden zij maar al te zeer de waarheid als zij dit werk het belangrijkste en zeldzaamste geschenk noemden, dat zij geven konden. Franciscus Sweertius aan William Camden schrijvende, mocht reeds den 1en Juni 1616 in allen eenvoud zeggen zonder erg te overdrijven: Wij bezitten hier een zeer beroemden schilder, Rubens genaamd en de wereld door bekend. Bauhusius sprak in zijn brief van 1 Augustus 1615 van zijn goddelijken geest. (1) Magdalena van de Passe draagt een harer prenten op aan Rubens verreweg den eersten der schilders in onze eeuw (2). Sir Dudley Carleton, de Engelsche afgezant in den Haag, begroette hem in 1618 met den titel van prins der schilders en schilder der prinsen.

De bestellingen kwamen spoedig in groote hoeveelheid. Den 9en April 1615 mocht Balthasar Moretus reeds getuigen aan Philippus de Peralta: Wil uw vriend zich elders voorzien, waar men goedkooper werkt en minder ziet naar goeden arbeid dan ten onzent, wij zullen het hem niet kwalijk nemen! Wij volgen hierin het voorbeeld na van een uitmuntenden schilder, dien wij bezitten in den persoon van Rubens. Hij verzendt de minder bevoegde liefhebbers naar een minder bekwamen en dus minder duren schilder: hem zelven mangelt het niet aan koopers voor zijn uitstekende maar duurder schilderijen.

(1) P. Rubenius divino illo ingenio suo inveniet scio aliquid appositurum et lauro meæ conveniens (Archief van het Museum Plantin-Moretus).

(2) P. P. Rubenio artis pictoriæ sæculi facile principi.



Een Os — Teekening (Albertina, Weenen).



Brok uit de Keizersgalerij (Intocht van den Kardinaal-Infant, 1635).

HOOFDSTUK V

DE MIDDELJAREN VAN HET TWEEDE TIJDVAK 1617-1621

Rubens' werken voor de kerken geschilderd. — Rubens en Sir Dudley Carleton. — De jachten. — Verdere godsdienstige stukken. — De geschiedenis van Decius. — Werken aan Sir Dudley Carleton geleverd. — De Mythologische stukken. — De Silenustochten. — Historische werken. — Portretten. — Rubens' medewerkers. — Rubens' graveurs.



De Dwerg van den graaf van Arundel. Teekening (Museum, Stockholm).

Werken vook de kerken geschilderd. — De groote werken, door Rubens voor verscheiden kerken van Antwerpen geschilderd, hadden zijnen naam en faam voor goed gevestigd in deze stad en in de eerste jaren, die volgden op de voltooiing der *Afdoening,* zien wij dat de geestelijke overheden, die hunne altaren met een kunststuk van waarde wilden versieren, dat de aanzienlijke personen, die de grafstede van een overleden bloedverwant wilden verrijken, dat de gilden, die hunne kapel wilden begiftigen met een nieuwe altaartafel, zich tot hem wendden. Niet alleen uit Antwerpen, maar ook uit andere steden des lands stroomden de bestellingen hem toe; niet alleen uit het eigen land, maar ook uit den vreemde vroeg men hem schilderijen en kartons van tapijtwerken, bestemd tot versiering van de woonplaatsen van aanzienlijke personen zoowel als van tempels en kapellen. Die jaren vormen dan ook een tijdvak van ongemeene bedrijvigheid. Hij had zich een werkplaats gebouwd, waarin hij tal van groote stukken terzelfdertijd kon onder handen nemen; de leerlingen en helpers waren in groote menigte zich onder zijne leiding komen scharen en stonden hem ter zijde; hij had nog niet de verstrooiingen, die de politiek hem in later jaren aanbracht;

hij was gezond van lichaam en gelukkig in het scheppen. Zijn trant van 1617 tot 1621 ondergaat geene grondige, maar toch eene gevoelige wijziging. In het tijdperk waar wij nu gaan van verhalen bevrijdt hij zich meer en meer van de invloeden van buiten, hij wordt breeder in het aanleggen, krachtiger in de kleur, warmer in het licht; hij blijft immer correct in den vorm, zorgvuldig in de behandeling, maar de angstvalligheid is verdwenen; hij wordt losser, meer meester van zich zelve, van zijn stof en van zijn borstel. Hij schept met gemak, de personages komen zich reien in harmonieuse ordening onder zijn teekenend krijt of kleurend penseel, hij heeft te verhalen van de wereld van hier boven en van hier beneden, en is nooit vertellensmoe van wat hij met de oogen van lichaam of ziel heeft gezien.

De Geeseling van Christus. — In de reeks der stukken voor altaren en kerken, waarvan het jaar der vervaardiging ons met zekerheid bekend is, komt in de eerste plaats de *Geeseling van Christus* in de oude Predikheeren-, nu St.-Pauluskerk te Antwerpen (*Œuvre.* Nr 269). Deze was herbouwd in de XVIe eeuw en gewijd in 1571. Zeven jaar later tijdens den opstand tegen Spanje, werden de kloosterlingen uit de stad gedreven en hunne kerk aan de Lutheranen tot tempel afstaan. Toen in 1585 de paters terugkeerden vonden zij het prachtige gebouw geplunderd en erg beschadigd. Zoohaast de tijden rustig waren geworden en hun geldmiddelen ruim genoeg om aan de versiering der grootsche bidplaats te denken, bestelden zij tal van schilderijen aan de voornaamste kunstenaars der stad. Wij vermeldden reeds dat de Sodaliteit van den Rozenkrans in hunne kerk gevestigd, door Rubens rond 1610 voor haar altaar de schilderij de *Bespreking van het H. Sacrament* liet maken. Later zou hij ook het stuk voor het hooge altaar leveren; maar intusschentijd, namelijk in 1617, schilderde hij voor de kloosterlingen zijn tweede werk. In de linkerbeuk hangen nu nog de vijftien stukken verbeeldende de vijftien mysteriën van den Rozenkrans, die voor de Predikheeren werden uitgevoerd en door verscheidene personen werden geschonken. De eenige oorkonde over het ontstaan dier stukken, die is bewaard gebleven, bestaat uit een lijst opgemaakt in 1651, vermeldende den naam der schilders en der begiftigers en den prijs door hen betaald. Over de *Geeseling* lezen wij daarin: « De Gheeselinghe ghe- » geven van mijnheer Lowies Clarisse, ghemaeckt van mynheer Peeter Rubbens, 150 gulden ». De schilders der andere stukken zijn: Hendrik van Baelen, een der Francken's, Cornelis De Vos, Matthijs Voet, David Teniers de oude, Antoon De Bruyn, Antoon van Dijck, Jacob Jordaens, Aarnout Vinckenborgh en Aertsen. Het stuk van Rubens werd in onze eeuw uit de rij weggenomen en vervangen door een kopie; het hangt nu verderdoor in den kruisbeuk. Op de deuren, waarachter het gewoonlijk verborgen is, leest men het opschrift dat er over weinige jaren op geplaatst werd: « De levendige afbeelding der Geeseling van onzen Zaligmaker » Jesus-Christus met uitstekende kunst geschilderd door P. P. Rubens, werd aan de kerk van » St-Paulus geschonken in het jaar 1617. » Wij moeten aannemen dat die bevestiging gegrond is op vertrouwbare oorkonden, alhoewel wij niet te weten zijn gekomen, waar het archief van het oude Predikheeren-klooster zich thans bevindt.

De *Geeseling* heeft plaats in de gevangenis. Christus is aan een kolom gebonden; drie beulen zijn aan het werk, de eene, een reusachtig figuur, haast geheel naakt, slingert een koord met knoopen; de twee anderen, een neger en een Romeinsch soldaat, slaan met roeden, een vierde personage ziet grinnikend toe. De samenstelling is eenvoudig; het effect is berekend op het contrast tusschen den blanken, zachtmoedigen Christus, met den molligen, eenigszins vrouwelijken ledenbouw, en de brutale beulen, de eene bruin, de andere zwart; tusschen zijn gelaten lijdzame houding, en hun woest gebaar. De reusachtige geeselaar heft zich op de teenen

en steekt het eene been achteruit om een vaster steunpunt te hebben, terwijl hij het bovenlijf achterover buigt en den arm in de hoogte heft om met krachtigeren zwaai de koord op den rug zijns slachtoffers te laten neerkomen. De neger, in nog ruwer houding, zet den eenen voet op Christus' been, den anderen achteruit om zich bij het forsche neerslaan van zijn opgeheven arm tegen het voorover vallen te schoren. De schildering heeft veel van haren oorspronkelijken glans verloren, maar gemakkelijk ziet men toch, dat de kleur heller en krachtiger was dan in de onmiddellijk voorafgaande werken. De houding der beulen, even waar als stout, bewijst dat de dramatische toon weer overheerscht, minder uitbundig dan in de *Kruisrechting*, meer menschelijk, meer natuurgetrouw.

Het altaar der St-Janskerk te Mechelen. — In hetzelfde jaar 1617 legde Rubens de eerste hand aan een groot werk, dat hem aanbesteed werd door het bestuur der St-Janskerk te Mechelen, die evenals alle andere door de beeldstormers verwoest, geplunderd en van hare kunstwerken beroofd was. Toen zij in 1585 aan den katholieken eeredienst was teruggegeven, werd langzamerhand de aangebrachte schade hersteld; ongelukkiglijk had het gebouw zoo erg van stormweer te lijden in 1599 en in 1606 dat het beschikbare geld door den kerkeraad moest uitgegeven worden om toren en dak gedeeltelijk te herbouwen. Eerst in 1610 werd het hooge altaar besteld aan den Antwerpschen beeldhouwer Otmaar van Ommen. Voor dit altaar zou Rubens een drieluik en drie kandelaarstukjes maken. Den 27en December 1616 werd hem door pastoor en kerkmeesters het schilderen der altaartafel met de luiken aanbesteed tegen achttien honderd gulden, te betalen bij jaarlijksche afkortingen van drie honderd gulden. De eerste dezer sommen werd afgeteld den 14en September 1617, de tweede den 12en November 1618, de derde den 23en December 1619, de vierde den 11en Januari 1621, de vijfde voor de helft in 1622-1623, de overblijvende 450 gulden werden afgelegd op 12 Maart 1624, waarop dan de schilder de volgende kwittancie gaf: « Ick onderschreven bekenne in diversche payen
« ontfanghen te hebben wt handen van Mynheer den Pastoir van St. Jans kercke tot Mechelen
« de somme van achtien hondert guldens eens tot volcomen betaelinghe van een autaertafel
« met deuren op de voorseyde kerckens hooghen autaer staende met myn handt ghemaeckt
« ende toirconde der waerheyt hebbe ick dese quitancie met myn eijghen handt gheschreven
« ende onderteeckent. Tot Antwerpen desen 12 Martii 1624.

Pietro Pauolo Rubens. »

De kwittancie wordt nog in de kerk bewaard en als een merkwaardige oorkonde aan de bezoekers getoond. Het noodige geld werd bijeengebracht door vier omhalingen, die de pastoor en de kerkmeesters bij de parochianen deden.

Lang vóór de kwitantie geschreven werd was het werk voltooid. Kort na de aanbesteding had de pastoor timmerlieden per schip naar Antwerpen gezonden om het paneel en de deuren samen in een houten kas gesloten naar Rubens' huis te dragen. Voor het plemuren van het groot paneel betaalde de Mechelsche geestelijke vijftien gulden en voor de deuren en klein stukjes zeven en twintig gulden en zes stuivers aan Jan Baptist De Vos, te Antwerpen. De luiken en de kandelaarstukjes waren eerst voltooid en werden door den klokkeluider der kerk te Antwerpen afgehaald; den 27en Maart 1619 werd het middelpaneel per schip van Antwerpen naar Mechelen vervoerd en op het altaar geplaatst. In het jaar 1623-1624 ging een van Rubens' leerlingen het wasschen en vernissen.

De kerk, waarin het altaar zich bevindt, is gewijd aan den heiligen Joannes-Baptista en aan den heiligen Joannes den Evangelist. Rubens herdacht deze beide heiligen in de onderwerpen der

luiken; op het rechterluik schilderde hij langs de binnenzijde *Sint-Jan den Evangelist in de kokende olie geworpen,* langs den buitenkant denzelfden heilige te Pathmos; op het linkerluik beeldde hij langs binnen *de Onthoofding van Sint-Jan-Baptist* en langs buiten *den Doop van Christus* af. Voor de overige deelen had hij zijn onderwerpen naar eigen lust gekozen. Op het middelpaneel schilderde hij *de Aanbidding der Koningen*, op de kandelaarstukjes *de Aanbidding der Herders, Christus aan het Kruis* en *de Verrijzenis van Christus* (*Œuvre.* Nrs 162-169).

In 1765 nam de kerkfabriek het noodlottig besluit het oorspronkelijk altaar, door van Ommen's kunstige hand gebeeldhouwd, te vervangen door een ander, dat naar den smaak van den dag als voornaamste sieraad een stel pilaren kreeg, zoo behendig in marmer geschilderd dat zij niet van echten steen te onderscheiden waren; het vandalenwerk, dat in 1769 ten einde liep, werd volledigd door het toemetsen van de zijramen in het hoogekoor, waardoor het noodige licht aan Rubens' werk ontnomen werd. In 1794 werden de schilderijen naar Parijs ontvoerd, van waar zij op het einde van 1815 terugkeerden. Op 18 Juni 1816 werden het middenpaneel en de luiken op het altaar herplaatst. De *Christus aan het Kruis,* die in 1794 door een inwoner van Mechelen ontdragen was, werd later door dezen teruggegeven en bevindt zich nu weer op het altaar. De twee andere kandelaarstukjes werden in 1804 door het Fransch gouvernement aan het Museum van Marseille geschonken, dat ze nog bezit. Zij zijn vervangen op het altaar door twee paneeltjes van Luc Franchoys den jongere: *de H. Rochus door een engel verzorgd* en *de H. Antonius eremijt den H. Paulus in de woestijn bezoekende.*

In het hoofdpaneel, dat geheel door Rubens' hand geschilderd is, ziet men Maria rechtstaande aan de linkerzijde en het kindje met de handen steunende. Zij draagt een witgrijs kleed met roode mouwen, een lichten paarschen borstdoek en een blauwen mantel. Zij wordt geheel van terzijde gezien en is heel regelmatig van trekken, heel zacht van uitdrukking, blank lichtend, als ontkleurd door de stralen van den kleinen Jesus uitgaande. Deze zit recht in zijne kribbe, teer rozig, omringd met stillen glans. Hij steekt zijn handje in den schotel met goud gevuld en verheugt zich in den glans der mooie geldstukken, die hem worden aangeboden door een grijzen koning met rijken mantel van goud brokaat en hermelijnen kraag. Achter dezen staat een koning in zwaren langen rooden rok, rijk bewerkt met goud, een wierookvat houdende en voorover buigende naar het kind, en verder de Morenkoning met witten tulband, witten doek om den hals, goudkleurige draperij. In de hand houdt deze een koffertje met myrrhe en op Maria slaat hij een vrij oneerbiedigen blik. Heel deze hoofdgroep van hooge schoonheid en rustige plechtigheid wordt verlicht door den glans van het kindeken Jesus, een motief reeds gebruikt door Correggio; de overige personages dompelen in halve schemering, onderbroken door de verzwakte straling van den nieuwgeborene en door den rossen gloed der toortsen, die twee dienaars daar boven vasthouden. Joseph staat achter Maria half in de lijst verdoken; twee pages, in een van welke men Albertus Rubens herkent, dragen den sleep van den rooden koningsmantel; hoogerop stijgt de dichte schaar van het gevolg der koningen; op de treden van een trap, gehelmde soldaten, hovelingen in harnas of mantel, blootshoofds of met een tulband, een neger, twee lichtdragers, veertien in getal, allen toeziende naar het ongewone schouwspel.

Het geheel is in een zachten, lichtenden toon, van heel fijne klaarte met een rijke afwisseling van het wonderdadige zilveren licht op den voorgrond en het rosgouden toortslicht in de hoogte, met het dichte of halve duister daartusschen. Het is een werk van zeer wijze schikking, zeer verzorgd in teekening en kleuring, dat ongelukkiglijk erg verdoofd is door het herhaalde schoonmaken, maar waarvan men begrijpt dat er in vroeger eeuwen een hooge roep over opging. De middelgroep vooral is treffend met zijn rijkdom van kleuren, rood. goud, wit, blauw,

met zijn adel van wezenstrekken: een jonge schoone vrouw, een rozig kind, de grijze geknielde majestatische koning, de rechtstaande hoog van jaren, maar nog krachtig, de Moor een fraai spektakel-figuur.

Het was Rubens' tweede *Aanbidding der Koningen*. Van de eerste onderscheidt zij zich door veel helderder kleur en licht en door eene eenvoudige natuurlijke schikking der hoofdpersonages, dicht ineengezet zooals de geringe breedte van het doek het eischte, een gelukkig geordende groep vormende zooals een beeldhouwer het niet onberispelijker hadde gedaan. Zij munt evenzeer uit door welberekende schikking der bijpersonages, die als van zelf hunne plaats zijn komen innemen in meer bewogen houding en naar boven verdunnende rei. Het goddelijk wicht is het middelpunt; daarrond bewegen zich de liefdevolle moeder, de glansende koningen, de bonte schaar der mannen van het gevolg; op hem zijn alle blikken en aller aandacht gericht. Eenheid en beweging, strenge regeling en natuurlijke ongedwongenheid zijn ten nauwste verbonden; het is de gelukkigste samenvatting van een weidsch tafereel, de volmaakte onverbeterlijke vorm van een honderdmaal afgebeelde gebeurtenis.



STUDIE VOOR EEN NEGERSHOOFD (Museum, Brussel).

Van de hoofden der drie koningen maakte Rubens drie afzonderlijke schilderijen voor zijn vriend Balthasar Moretus, in wiens familie het gewoonte was, drie der vele zonen, welke ieder geslacht gewoonlijk telde onder den naam van Gaspar, Melchior en Balthasar te laten doopen (*Œuvre.* Nr 170, 171, 172). Deze breed en kleurig geschilderde stukken werden hem te zamen 150 gulden betaald zooals wij vermeld vinden in de rekening van Rubens aan Moretus loopende van 1618 tot 1640. In 1658 hoorden zij nog aan de familie Moretus toe. In de 18e eeuw waren zij in bezit van Antwerpsche edellieden; in 1876 werden zij aangekocht door den heer Wilson. Na de veiling der verzameling van dezen laatste gingen zij in verschillende handen over. De negerkoning kwam in de verzameling Secretan, daar bevond zich ook het portret van een Oosterschen vorst, volkomen gelijkende aan dien welken Rubens voor Moretus en aan dien, welken hij in de *Aanbidding der Koningen* der St-Janskerk van Mechelen schilderde. In Rubens' sterfhuis bevonden zich ook twee portretten van een koning van Tunis naar Antonio Moro. Wellicht was het stuk uit de verzameling Secretan een dezer beide en diende hij tot model voor den negerkoning in Rubens' altaarstuk (*Œuvre.* Nr 1067-1068).

Een der zwarte slaven, behoorende tot het gevolg der drie koningen, vinden wij met zijne lachende uitdrukking op de schilderij der *Vier Negers*, toehoorende aan het Museum van Brussel (*Œuvre.* Nr 858). Deze vier hoofden schijnen wel studiën te zijn naar een zelfde perso-

nage van verschillende zijden gezien. Bewonderenswaardig is dit werk, klaarblijkelijk in eens en in weinige uren afgedaan, zoo vast van hand, zoo vlug en toch zoo juist geschilderd, zoo vol leven in de uitdrukking, zoo vol spel van kleur en licht.

Terzelfdertijd als de hoofden der drie koningen, schilderde Rubens voor Balthasar Moretus een *O.-L.-Vrouw* en een *H. Joseph* (*Œuvre.* Nr 466), waarschijnlijk zooals zij voorkomen in de *Aanbidding der Koningen* te Mechelen. De vijf stukken bleven tot 1798 samen in bezit van eenzelfden eigenaar, daarna gingen zij in verschillende handen over. Van de *O.-L.-Vrouw* en den *H. Joseph* weten wij niet wat zij geworden zijn.

Op het rechterluik van het hoofdaltaar van St-Janskerk is afgebeeld *Joannes de Evangelist in de kokende olie geworpen.* Op den grond brandt een groot vuur, gestookt door een naakten arbeider; de heilige wordt opgeheven door een beul, die hem bij het rechterbeen optilt en door een anderen, die hem te midden van het lijf vasthoudt; de martelaar heft den blik naar den hemel, van waar twee engelen hem den palm aanbrengen. De hoop op het hemelsch loon doet zijn verzwakt oog glinsteren en legt een glans van blijde verwachting op zijn afgeteerde wezenstrekken. Op de achterzijde van het luik ziet men *Joannes den Evangelist op het eiland Pathmos,* zijn boek op de knieën, de hand met de pen opgeheven als ware hij onderbroken gedurende zijn werk, het hoofd gewend naar een arend, die daar boven op een rots zit. In eene glorie ziet men het visioen van den draak der veropenbaring.

Op het linkerluik ziet men den beul, die in de eene hand zijn zwaard houdt en in de andere het afgehouwen hoofd van Sint-Jan den Dooper, dat hij gaat leggen in den schotel welken Salome gereed houdt. Een oude vrouw staat achter hen; op den grond ligt het onthoofde lijk. Op de achterzijde ziet men Christus, die tot boven de enkels in den Jordaan staat en Joannes die het water uit een schelp op Christus' hoofd laat vloeien. In de hoogte zweeft de H. Geest in een glorie. De hoofdpersonages herinneren sterk aan die uit *den Doop van Christus,* voor de Jezuïetenkerk van Mantua geschilderd.

De binnenzijden der luiken zijn harmonisch van kleur met het middelpaneel. Evenals dit laatste verlicht wordt door de klaarte van den dag en het licht van de toortsen, zoo gebeurt het in *de Onthoofding van Joannes* en zoo wordt in den *St-Jan in de olie* het tooneel beschenen door de vlammen onder den ketel en door de hemelsche glorie. De schildering der luiken is zorgvuldig uitgevoerd, met lichte, teedere tinten; het naakte speelt hier een grootere rol en meer dramatisch bewegen zich de personages. Dit deel van het werk werd aan Rubens' leerlingen toevertrouwd en door hem, vooral in de naakte deelen, overschilderd, in de andere hertoetst. Minder belangrijk zijn de buitenzijden der luiken; deze zijn door leerlingen uitgevoerd en alleen in de heldere deelen door den meester bijgewerkt.

In de kandelaarstukjes heeft Rubens de lichtwerking herhaald, die hij in het middenpaneel te pas bracht. In *de Aanbidding der Herders* straalt uit het kindeken Jesus een helder licht op zijn moeder en op al de omstanders; in *de Verrijzenis van Christus* gaat van den Heiland een blanke klaarheid uit, die de opgeschrikte soldaten verblindend in de oogen schittert. Deze beide stukjes zijn van 's meesters hand en breed geborsteld.

De Aanbiddingen der Koningen. — Rond denzelfden tijd schilderde Rubens verscheiden andere exemplaren van *de Aanbidding der Koningen.* Eene ervan (*Œuvre.* Nr 158) bevindt zich in het Museum van Brussel en komt voort uit de Kapucienenkerk van Doornik. Als in die van Mechelen staat Maria recht, haar kindeken vasthoudende, dat de voetjes op den boord der kribbe gezet heeft en zijn handje legt op den naakten schedel van den nederknielenden koning.

De twee andere koningen bevinden zich ook hier aan de linkerzijde, de eene kruist de handen op de borst met eerbied naar Maria opziende; de andere, de negerkoning, kijkt met blijde naïeve bewondering het schouwspel aan. Aan de uiterste zijde rechts bevindt zich een page van een viertal jaren, van denzelfden ouderdom als degene die op de schilderij van Mechelen voorkomt en evenals deze de trekken vertoonende van Albertus Rubens, geboren in 1614. Als in het stuk van Mechelen bevindt zich ook hier het gevolg der koningen op een trap, die naar een bovenvertrek leidt en slaat van daar het tooneel gade. De geharnaste ridder, dien men in het stuk van Mechelen achter de koningen ziet, staat hier op de onderste trede, en belet de mannen van het gevolg naar beneden te komen. Ook hier wordt het tooneel verlicht bij middel van toortsen gedragen door dienstknapen. Er zouden nog andere punten van overeenstemming op te sommen zijn, maar er zijn punten van niet minder groot verschil. Vooreerst de samenstelling. Maria staat hier niet aan de eene zijde van het tooneel maar in het midden; de pages zijn verdeeld, de eene rechts, de andere links; de lichtdragers staan beneden; de geschenken worden niet gedragen door de koningen maar door knapen uit hun gevolg. De ineenzetting is op verre na zoo stevig niet als in het Mechelsch stuk; zij is losser, meer verbrokkeld. Ook de verlichting is verschillend: van het kindeken Jesus gaat geen helderheid uit en het tooneel wordt bestraald door het zonnelicht, zoodat de toortsen eerder tot versiering dienen dan noodig of nuttig te zijn. Het stuk uit de St-Janskerk van Mechelen is van blank teeder koloriet; dat van Brussel is van hoogen forschen toon. De gulden mantel van den geknielden koning, breed en rijk als een bisschoppelijk koorkleed en het weidsche roode gewaad van den rechtstaande maken twee machtige hoofdvakken uit. Nevens die twee sterk lichtende tonen komt dan de blauwe uit in het onderkleed van den geknielden koning, in het gewaad van Maria en in het vinnig rijke kleed van den kleinen page. Dit alles vormt een tafereel van grooten stevigen kleurenrijkdom. Rubens schilderde de benedengroepen van het stuk en liet het bovendeel naar zijn teekening uitvoeren door zijn helpers, wier werk hij nazag en hertoetste.

Een derde *Aanbidding der Koningen* (*Œuvre.* Nr 173) werd rond denzelfden tijd gemaakt. Zij stelt het tafereel voor in de breedte, en heeft veel overeenkomst in de hoofdgroep met het vorige; Maria houdt het kindje vast, dat rechtstaande op den boord der kribbe een handje legt op het hoofd van den neergeknielden ouden koning. Achter dezen staat een tweede koning, die een zwaren tulband en een rooden mantal met langen sleep draagt boven een wit onderkleed; de negerkoning in statige trotsche houding draagt een gulden kleed en daarop een blauwen mantel. De groep der H. Familie en de drie Oostersche vorsten nemen over heel de lengte der schilderij den voorgrond in; achter hen op het tweede plan verdringen zich mannen van hun gevolg. De handeling is weinig, de schilder heeft tot hoofdtooneel gekozen de uitstalling der prachtige vorstenfiguren in hunne heerlijke kleedij. Het aandeel van Rubens aan de schildering is merkelijk minder dan in de twee vorige stukken, alleen de H. Familie en de kleine page die nevens den knielenden koning staat en aan wien Rubens nogmaals de trekken van zijn oudste zoontje leende, zijn van zijne hand; het overige is door leerlingen geschilderd en door Rubens met vluggen borstel hertoetst. Merkwaardig is bovenal de O.-L.-V., een fraai en stevig figuur, bij uitzondering een wit kleed dragende, waarop een zwart doek, een soort van falie, hangt. Zij herinnert aan de Maria uit *de Aanbidding* der St-Janskerk van Mechelen, maar is merkelijk fraaier en beter bewaard van schildering. Van de geschiedenis der schilderij weten wij weinig. Den 17en September 1698 werd zij door zekeren Gisbert van Ceulen verkocht aan den keurvorst van Beieren, Max-Emanuel, die ze ophing in zijn kasteel te Schleissheim. In 1800 werd zij door de

Franschen daar weggeroofd en in 1805 door het gouvernement aan het Museum van Lyon geschonken, waar zij is gebleven.

Nog in hetzelfde tijdperk, en te oordeelen naar den schildertrant, vermoedelijk in 1620, voltooide Rubens een vierde *Aanbidding der Koningen*, die zich nu in het Museum l'Ermitage te St-Petersburg bevindt (*Œuvre*. N[r] 175). De schilderij is nagenoeg vierkant, iets breeder dan hoog. Maria is neergezeten en houdt op den schoot het kind, dat de hand uitsteekt naar de goudstukken in de kom door den knielenden koning aangeboden. Hier bekleedt de negerkoning de hoofdplaats. Hij staat te midden van het tooneel en treedt vooruit. Zijn onmetelijke roode mantel, met sieraden doorweefd, ontvouwt zich over de helft der breedte van het tafereel en zijn sleep wordt door een page opgelicht. Voor deze heeft Albert Rubens nogmaals tot model gediend en daar hij 5 of 6 jaar oud is, dagteekent het stuk wel van 1619 of 1620. In den achtergrond het vervallen gebouw en het gevolg der koningen te paard, of staande op een trap van weinige treden. De samenstelling onderscheidt zich door beweging en gelukkige ineenzetting der groepen; de schilderij is van de hand eens leerlings en lichtelijk door Rubens hertoetst. De geschiedenis van het stuk is onbekend; men weet alleen dat het gekocht werd op last van Catharina II voor de Ermitage in de veiling Dufresne, die te Amsterdam gehouden werd den 22[en] Augustus 1770.

Een andere bewerking van hetzelfde onderwerp en geheel gelijk aan de voorgaande, behalve dat zij iets hooger en merkelijk breeder was, sierde het altaar der St-Martenskerk te Winoxbergen (*Œuvre*. N[r] 175[1]). Zij werd in 1766 verkocht aan Randon de Boisset en verscheen achtereenvolgens in verscheiden veilingen. In die van Charles Bonaparte (1853) werd zij gekocht door den heer Bates.

Een laatste gelijktijdig exemplaar werd geschilderd in 1621 op bestelling van de Aartshertogin Isabella (*Œuvre*. N[r] 161). Bij het overlijden der vorstin bevond het stuk zich in hare bidplaats met twee andere schilderijen van Rubens, eene *Geboorte van Christus* (*Œuvre*. N[r] 153) en eene *Nederdaling van den H. Geest*. (*Œuvre*. N[r] 354). De staat in 1629 opgemaakt van de kostbaarheden, welke daar bijeengebracht waren en die Isabella bij laatste wilbeschikking aan de Sinter-Goelenkerk van Brussel schonk, vermeldt: Eene groote schilderij op doek verbeeldende *de Aanbidding der Koningen* door Rubens geschilderd in 1621 voor 400 gulden, 10 1/2 voet breed, 8 voet hoog; eene *Geboorte des Zaligmakers* door Rubens, die 300 gulden gekost heeft, schilderij op doek, 8 1/2 voet breed en hoog; eene *Nederdaling van den H. Geest* door Rubens, heeft gekost 300 gulden, op doek, 10 voet hoog 16 voet breed Deze stukken werden geplaatst in de kapel van het H. Sacrament des Mirakels. In 1706 werden zij met de schilderijen der andere groote meesters, welke dezelfde kapel versierden verkocht om voor deze een houten beschot te kunnen laten maken en nieuwe orgels te koopen. Waar zij sedert dien gebleven zijn is niet uit te maken; nooit hoorde men nog iets van een der drie werken. Ofschoon de staat, opgemaakt in 1629, niet vermeldt dat de schilderijen door Isabella besteld, alle drie in 1621 geleverd werden, is dit nog al waarschijnlijk, vermits zij in eenen adem genoemd worden met *de Aanbidding der Koningen*, voor welke die datum wordt opgegeven en ook nog omdat Rubens in dezelfde jaren voor den paltsgraaf Wolfgang-Wilhelm van Beieren in twee groote stukken *de Aanbidding der Herders* en *de Nederdaling van den H. Geest* afbeeldde.

Rubens zou het onderwerp van *de Aanbidding der Koningen* nog hernemen en er nieuwe vormen voor vinden; het trok hem bijzonder aan omdat het hem gelegenheid gaf een groote bonte massa van menschen, waar hij later nog dieren bijbracht, te groepeeren en samen te doen

handelen. Er is geen tooneel waarop hij met meer voorliefde terugkwam, geen ook waarin hij gunstiger gelegenheid vond om zijn ongeëvenaard gemak van voordragen en verhalen te laten bewonderen.

DE ALTAARTAFEL DER VISCHVERKOOPERS TE MECHELEN. — Rubens had nog nauwelijks de eerste afkorting op de schilderijen der Sint-Janskerk van Mechelen ontvangen, toen de Gilde van de Vischverkoopers derzelfde stad hem de schilderijen voor haar altaar bestelde. Dit altaar was gelegen in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dyle en stond onder de aanroeping van den H. Andreas. Het was door de beeldstormers in 1580 vernield en werd hersteld van 1586 tot 1597. In 1613 besloot de Gilde het met schilderijen te voorzien en dit jaar werden dan ook door den schrijnwerker Bartholomeus van Roye de noodige houten paneelen geleverd; een derde der som van 625 gulden, waarvoor hij dit werk had aangenomen, werd hem in 1613, de twee overige in 1615 betaald. In 1617 wendde de Gilde zich tot Rubens om hem het werk der schildering op te dragen; in haar *Boeck* vinden wij tal van bijzonderheden betreffende de aanbesteding en de levering van het werk, en wat er gebeurde in een gelijk geval met *de Afdoening van het Kruis* te Antwerpen en met de *Aanbidding der Koningen* te Mechelen, zien wij hier herbeginnen.

Den 9^en^ October 1617 reisde Rubens naar Mechelen en werd daar ontvangen door drie leden van het ambacht, die met hem naar de „Camer" gingen en van daar naar de O.-L.-V.-kerk om het altaar te bezichtigen. Den 5^en^ Februari 1618 trokken twee der leden naar Antwerpen om het tafereel aan te besteden. De zaak werd dien dag beklonken en het werk door Rubens aangenomen tegen 1600 gulden. De onbeschilderde tafels werden nu van het Gilde-altaar afgenomen, naar Antwerpen gezonden en daar in Rubens' werkplaats gebracht. Den 11^en^ Augustus 1619 was het werk voltooid en werd het per schip naar Mechelen overgevoerd. Om de kosten te dekken werden de vischverkoopers door het Magistraat gemachtigd een licht buitengewoon inkomrecht te heffen op den visch door vreemde handelaars in de stad gebracht. Die belasting bracht jaarlijks tusschen de 100 en de 200 gulden op.

Het werk geleverd door Rubens bestond uit een drieluik en drie kandelaarstukken. In het middelpaneel was *de Wonderdadige Vischvangst* afgebeeld, op de voorzijde van den rechtervleugel *Tobias met den Engel*, op de achterzijde *Sint-Andreas;* op den linkervleugel langs voren *de Cijnspenning*, langs achter *Sinte-Petrus*. Op de kandelaarstukken zag men *Jonas in de zee geworpen, Christus op het water gaande* en een *Gekruisten Christus* (*Œuvre*. N^rs^ 245-252).

Al die stukken werden in 1794 door de commissarissen der Fransche republiek naar Parijs gezonden; in 1815 kwam enkel het drieluik terug. De Gilde der Vischverkoopers was reeds door een besluit van 2 Maart 1792 ontbonden; na het ontvoeren der schilderijen werd ook in 1805 haar altaar afgebroken. Het drieluik werd in een kapel achter het hoogaltaar geplaatst. De twee kandelaarstukjes werden door keizer Napoleon aan het Museum van Nancy geschonken, dat ze nog bezit. Wat er van den *Christus aan het Kruis* geworden is weten wij niet.

Het middelluik zooals wij zegden verbeeldt *de Wonderdadige Vischvangst*. In een boot dicht bij het strand bevindt zich Christus met vier Apostelen. Hij staat recht op het uiteinde van het vaartuigje, gedrapeerd in een rooden mantel, waaronder een purperen kleed te zien is. Recht en effen valt het gewaad omlaag en bedekt hem tot aan de voeten, handen en hoofd alleen zichtbaar latende. Zijn lang haar daalt hem tot in den nek, een volle baard omlijst zijn gelaat. Minzaam spreekt hij den ouden apostel Petrus toe, die voor hem in de boot is neergehurkt, met een uitdrukking vol eerbied tot den wonderdoenden meester opziende, de eene hand uitstekende,

in de andere de blauwe pelzen muts tegen de borst houdende. Zijn bovenlijf, door de zon gebruind, is naakt; een paarschgrijze draperij omhult het onderdeel van het lichaam. Van de overige drie apostelen in de boot helt er een met arm en bovenlijf uit de boot, het net vol visch naar zich trekkende; een jongere rechts houdt met de eene hand een lijn vast en wenkt met de andere een makker om hem te helpen; de vierde, rechtstaande aan den achtersteven, stoot de boot voort. In een tweede boot bevinden zich twee apostelen, de eene den wenk van zijn makker gehoorzamende, stapt in de zee; de andere staat recht leunende op een schippersboom. Aan wal op den voorgrond werkt een apostel, die er uitziet als een geweldige visschersmaat met licht bruin ros haar en vollen baard, forsche geroosterde trekken, borstelige wenkbrauwen. Hij draagt een vuurrooden baaien borstrok, die over de broek hangt en waterlaarzen, die heel het been bedekken. Achterover geworpen in volle krachtinspanning trekt hij aan het net, dat nevens hem op den grond ligt vol vreemdsoortige groote visschen. De baren der zee breken krullend op het strand. Voorop ligt een rij van schelpen, de achtergrond wordt ingenomen door de licht gerimpelde zee en door den blauwen met geel getinte wolken doorstreepten hemel.

De schildering ziet er nu tamelijk dof uit en vlekkig in vele deelen; al spoedig ontwaart men dat de onderschildering van de hand eens helpers is. Alleen de drie forsche visschers, de eene op het strand, de twee andere in de boot, zijn door Rubens geborsteld; het overige weinig of niet door hem hertoetst. Maar de drie visschers maken een prachtige en machtige trits uit. Twee hunner, in tegenovergestelde houding gebogen, zijn afbeeldingen van den zwaarsten arbeid door de meest forsche mannen uitgevoerd. Vooral de geweldige werker op het strand, met heel het gewicht van het bovenlijf wegende op de lijn en met al zijn kracht trekkende, is treffend. Het is niet meer een gewoon visschersmaat, maar een kamper in dramatische handeling strijdende tegen de ongemeene moeilijkheid. Kalm en machtig overheerscht de recht opzittende apostel zijn beide geburen, met zijn vollen, rijk gespierden, blank getinten rug. De houding van St-Pieter is roerend, die van den rechtstaanden apostel wegende en drukkende op den boom is eenvoudig en grootsch. Op zich zelven genomen maakt de Christus met zijn eenvoudig gebaar een al te stijf figuur. De kalmte van den almachtige te midden der inspanning zijner menschelijke volgelingen geeft hem echter de hoogere beteekenis van den wonderdoener. Maar niet het bovennatuurlijke der gebeurtenis wil Rubens doen uitkomen; wat hem heeft verleid tot zijn samenstelling en schildering is het tooneel der ontvouwde krachten, de breede gebaren van de gespierde mannen, werkende aan hun zware taak, de stoute houding, de rythmische beweging van gezonde lichamen, die in verschillende richting plooien bij het verrichten van een zelfde werk. Die dagelijksche arbeid, met zee en hemel tot grootschen achtergrond, krijgt iets heldhaftigs onder zijne hand. Hij zocht en verkreeg zijn kleureneffect door tusschen twee volle roode draperijen de verschillend getinte en verlichte naakte lichamen te laten uitkomen. Met zoo onbeperkte kracht als hij zijn rood liet glansen, met evenveel zorg en fijnheid van toets liet hij de vleeschtinten in volle helderheid spelen.

De beide luiken zijn door leerlingen geschilderd en matig door den meester hertoetst. Rechts ziet men Tobias, die op bevel des engels den visch gaat opensnijden; links vijf apostelen op het strand. Een hunner houdt den visch vast, waaruit hij den tolpenning gehaald heeft. De andere zien toe. In het verschiet de zee. Op de keerzijde der luiken ziet men rechts den H. Andreas, rechtstaande tegen zijn kruis en in de eene hand achter den rug een visch dragende; links den H. Petrus met zijne netten naast zich.

De kandelaarstukjes zijn eveneens door een leerling geschilderd naar een ontwerp van den meester en door dezen een weinig hertoetst. In het eene ziet men de bootslieden, die Jonas in

De Laatste Communie van den H. Franciscus van Assisen
(Museum, Antwerpen)



Helogr Roeloffzen, Hübner & v Santen

de zee werpen op het oogenblik dat de woedende golven hun scheepje dreigen te verslinden; in het andere Christus, die op de golven wandelt en Petrus gaat redden, die op het punt staat van te vergaan, terwijl verder in zee twee apostelen de netten ophalen en een derde hun boot stuurt.

De Laatste Communie van den H. Franciscus van Assisen. — Hetzelfde jaar, waarop Rubens *de Mirakuleuze Vischvangst* voltooide, schilderde hij een werk in heel anderen trant, een zijner meesterstukken, *de Laatste Communie van den H. Franciscus van Assisen* (*Œuvre.* Nr 429). Het tooneel grijpt plaats in de kloosterkerk vóór het altaar. Een priester met de heilige hostie in de hand staat op de twee trappen hooge trede, vooroverbuigende naar den stervende, die, ondersteund door twee ordebroeders, met roerend verlangen naar het misbrood opziet; achter hem een dichte schaar monniken, bewogen door een dubbele aandoening, den eerbied voor de plechtigheid, welke zij bijwonen en de smart over het nakende verlies van hun geestelijken vader. Nevens den priester aan het altaar bevinden zich twee kloosterlingen, brandende toortsen dragende. In de hoogte een groep jubelende engelen.



De H. Franciscus van Assisen (Museum, Cassel).

Bewonderenswaardig is het stuk door de innigheid van het gemoedsleven en door de pracht der kleur. Geen der werken van Rubens is even diep doordrongen van godsdienstig gevoel. Het doortrilt heel het lichaam van den stervenden heilige. Zijn vooroverhellend bovenlijf, de lichte beweging van zijn armen, het verlangen sprekende uit zijn gelaat, uit zijn half geopenden mond, uit zijn tintelende oogen, zeggen duidelijk dat hij geheel opgaat in de daad van godsvrucht, die hij pleegt, dat hij voor niets anders meer leeft. Er bestaat bij mijn wete geen vollediger uitdrukking van onbegrensd geloof. Onder de monniken zijn een deel door dezelfde aandoening bewogen; niet zoo roerend, zoo innig drukken zij het uit, maar elk volgens zijn aard geeft er op verschillende wijze blijken van. Hij die dicht bij de handen des priesters met verteederd gelaat de hostie aanstaart; een oude, die met gevouwen handen zich verootmoedigt voor het verheven mysterie; de achteraanstaanden, die met stille ingetogenheid de plechtigheid bijwonen, duiden ieder op zijn wijze het gevoel van vereering en aanbidding uit dat hen doordringt. De tweede gewaarwording, die in de groep heerscht, is het hartzeer over den veegen toestand van den geestelijken vader; bij de eenen maakt het zich openlijker kond, bij de anderen vermengt het zich met de uiting der godsvrucht. Onverholen weenen de toortsendragers nevens den priester, zij brengen de handen aan de oogen om de tranen weg te wisschen; met bezorgd en bedrukt gemoed helt een der paters voorover om den stervende te steunen; met een gebaar van verkropte smart drukt de monnik, die aan de uiterste rechter-

zijde knielt, de toegevouwen handen op de borst, en al die diepe aandoeningen zijn met aangrijpende innigheid uitgesproken. Het is een stil maar machtig drama, dat hier vertoond wordt.

Van niet minder hooge kunst getuigt de kleurenwerking. De achtergrond is opzettelijk donker gehouden, maar een lichtgevend venster is er in geopend. De gegroefde en gebeeldhouwde lijst rond het raam is van een week doorschijnend bruin, waarin licht en donker wisselen en wemelen; op de marmeren kolom vast daartegen valt een stralend, blank schamplicht; op de ronding der schacht zoekt de klaarheid zich naar voren te werken, maar brengt slechts een ietswat warmeren schijn te weeg. De muur is geheel donker en achter de monnikengroep loopt die toon voort tot beneden toe; zelfs daar op de trappen van het altaar ligt hij, maar verdund, doorschemerd van het warmer licht, dat er iets kostelijk fijns aan geeft. En niet alleen in den achtergrond, ook op de pijen der monniken, in hunne halzen, in de schaduw, vallende op arm en been en borst van den heilige, legt het bruin zijn somberheid. Onder de inwerking van den dag wisselen de duistere tinten af in het oneindige: nu eens zacht, malsch, vlokkig, zooals op de pij van den knielenden monnik rechts; dan lichtend, donzig, zilverachtig, zooals op die van den pater met het witte koorkleed; elders meer doorschijnend, zooals in de schaduw op het lichaam van den H. Franciscus. Op dien stemmigen en rijk doorwerkten toon komen de verlichte deelen in bewonderenswaardige helderheid en fijnheid uit: de warme vettige toetsen op de borst en de koele blauwe op de ledematen van den stervende, de blankere op het koorkleed van den pater daarnevens, de rijkere en bontere op den kazuifel van den priester, waarvan de gouden, roode en blauwe kleuren op zich zelve wel eenigszins mat gehouden zijn, maar op den algemeenen donkeren toon heerlijk en zacht zich laten gelden. Het bovendeel der schilderij met de roode tapijt en de engelen is losser en doffer aangegeven om al de lichtwerking te laten vallen op de hoofdgroep. Ook de monniken met ondergeschikte rol zijn onbestemder van toon; de straling van hun gelaat is verdoofd en afgestompt, ofschoon van merkwaardige malschheid en fijnheid van bewerking. Het godsdienstige gevoel vindt in dit stemmige licht een gepast midden, ernstig, stil en toch warm; alle ander leven dan dat van het menschelijk gemoed is gedoofd of gedood, er blijft niets over dan een heilige daad, in een plechtig treurig oogenblik gepleegd door een man wiens leven liefde was en die sterft in een laatste uiting van teederheid en in een midden vol vereering voor hem en voor zijne handeling.

Het onderwerp, zoo meesterlijk door Rubens behandeld, was niet door hem gevonden. Agostino Caracci schilderde het eerst, Domenico Zampieri (Domenichino) schilderde het na hem. Rubens had het werk van den eerste waarschijnlijk, dat van den tweede niet gezien. Beide Italiaansche schilders maakten van den stervenden heilige een grijsaard, uitgeput door den ouderdom, machteloos en misvormd tot een logge gestalte, hulpeloos neergezakt vóór den priester, die hem met gekromden rug de hostie toereikt; de kloosterlingen daarrond zijn bij hen gezonde menschen met welgevulde gestalten, die matig aangedaan zijn door hetgeen er voor hun oogen voorvalt. Bij Caracci is het tooneel gehuld in wazig licht en wazige kleuren; de harmonie wordt gezocht in de zachte grijsheid van den toon. Domenichino volgde trouw de ineenzetting van zijn voorganger na, hij maakte van de roerende gebeurtenis een behagelijk tooneel met een tuin en paleis, gezien door de opening van een portiek, huppelende engeltjes in de lucht en fraaie mansgestalten met kostelijke kleedij als toeschouwers, die meer nieuwsgierigheid dan deernis aan den dag leggen. Hoe heel anders vatte Rubens zijn onderwerp op, zonder praal noch pracht; hij koos personages wier lichaam verteerd is door het strenge kloosterleven en de verzaking aan alle wereldsch genot, die alleen leven door den geest; hij verwierp allen kleurenglans en rijkdom van stoffeering om niets te behouden dan het zieleleven, het

stille maar innige drama. Wat een afstand tusschen de handige banaliteit der Boloneezen en zijne geniale opvatting en bewerking van hetzelfde onderwerp !

Het stuk is geheel van zijne hand en niettemin ware het moeilijk geweest met voldoende zekerheid te vermoeden van welk jaar het dagteekent, zoo verschillig is het van al zijne overige werken, ware het niet dat wij eene oorkonde bezitten, die ons inlicht over den tijd waarop het ontstond. Het is het kwijtschrift door hem geleverd en van dezen inhoud : Ic onderschreven bekenne ontfanghen te hebben wt handen van Mijnheer Jaspar Charles de somme van seven hondert en vijftich guldens, tot volcomen betaelinghe van een stuck schilderije door mijne handt gemaeckt staende in Ste Franciscus kercke tot Antwerpen. Ende t'oirconde der waerheyt hebbe ic dese quittancie geschreven ende onderteekent. Dezen 17^n^ Mey 1619.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

De Sint-Franciscuskerk, waarvan Rubens hier spreekt, was de kerk van het Minderbroedersklooster te Antwerpen. Op het altaar van den H. Franciscus, dat de wapens van den begiftiger in het bovendeel droeg, prijkte het meesterstuk dat terzelfder tijd als het altaar in 1618 door Gaspar Charles, behoorende tot een adellijke Antwerpsche familie, geschonken werd. (1) Dit altaar bevond zich rechts, tegen den muur van den voorkant van het hooge koor. De grafkelder der familie Charles bevond zich aan den voet van het altaar. Het stuk werd in 1794 naar Parijs ontvoerd en keerde in 1815 terug. Het bevindt zich tegenwoordig in het Antwerpsch Museum. Te oordeelen naar de gravuur van Hendrik Snyers moet er aan de beide zijkanten en in het onderdeel iets afgenomen zijn van de oorspronkelijke afmetingen.

Nagenoeg terzelfdertijd als *de Laatste Communie van den H. Franciscus van Assisen* schilderde Rubens verscheiden onderwerpen uit het leven van denzelfden heilige. Wij vermeldden reeds de twee stukken waarin de kloosterstichter wordt voorgesteld, het kindeken Jesus uit de handen van Maria ontvangende, het eene in het Museum van Rijsel, het andere in de St-Antoniuskerk van Antwerpen beiden rond 1615 geschilderd (blz. 181). Van 1617 ongeveer dagteekent de *H. Franciscus van Assisen de litteekens ontvangende*, geschilderd voor de Capucienenkerk van Keulen, nu in het Museum derzelfde stad *(Œuvre.* N^r^ 414). In een bergachtig landschap is de heilige geknield, op een rots, vóór een crucifix dat op den grond ligt; een broeder zit nevens hem lager op den grond. Terwijl de heilige aan het bidden is, verschijnt Christus aan het kruis in de lucht, met vleugels aan schouders en gordel en van de glorie die hem omgeeft gaan stralen uit, die op Franciscus' handen en voeten en zijde de litteekens der passie prenten. Zijn gezel moet zich de oogen beschutten voor het felle licht, dat uit den hemel daalt. De Christus in zijn glorie is inderdaad verblindend van straling, de schildering is van een leerling, maar hoofd en handen van den heilige zijn door Rubens gepenseeld ; de lichten op den Christus en op sommige onderdeelen zijn door hem gelegd. Een studie voor het hoofd van den heilige bevindt zich in het Museum van Sint-Petersburg (*Œuvre.* N^r^ 415) ; zij is breed geschilderd en uitstekend bewerkt door Rubens. Het stuk der Capucienenkerk van Keulen werd gegraveerd door Vorsterman. De prent draagt het jaartal 1620, maar in een brief van Rubens, aan Peter van Veen geschreven den 19^en^ Juli 1622, zegt hij dat de plaat reeds eenige jaren geleden gesneden was en dat het eene eerste proefneming met den graveur was. Daar Vorsterman in 1620 reeds negen platen voltooid had, moet de eerste wel twee of drie jaar vóór dien tijd en dus omstreeks 1617 gemaakt zijn.

In 1618 schilderde Rubens nog voor de Sint-Gommaruskerk van Lier een drieluik, waarvan

(1) *Graf- en Gedenkschriften der Provincie Antwerpen.* VI, blz. 186.

het middelpaneel den H. Franciscus verbeeldt, aan wien Maria het kindeken toereikt; het linkerluik denzelfden heilige die de litteekens ontvangt, het rechterluik Sinte-Clara *(Œuvre.* N[rs] 421-2-3). Het middelpaneel behoort nu aan het Museum van Dijon, de beide luiken bevinden zich nog in de kerk voor welke zij geschilderd werden. Het geheele werk werd tusschen 4 October 1618 en 4 October 1619 vierhonderd gulden betaald, de lijst, het overvoeren en andere kleine kosten inbegrepen. Op een steen, waarop Maria staat, leest men het jaartal 1618. Het is een werk van een leerling, vluchtig door Rubens hertoetst.

Meer andere stukken waarin de H. Franciscus voorkomt, schilderde Rubens rond denzelfden tijd. Vooreerst een *Heilige Familie*, Jesus, Maria, Joseph met de H. Elisabeth, den kleinen Joannes en den H. Franciscus van Assisen *(Œuvre.* N[r] 235). Zij hoorde van 1820 ongeveer tot in 1899 toe aan den heer J. P. Miles te Bristol en werd dit jaar in de veiling zijner verzameling aangekocht door den kunsthandelaar Agnew te Londen. Onze-Lieve-Vrouw zit met het kindeken Jesus op haren schoot en den kleinen Joannes nevens zich, die met beide handen het been van zijn speelgenoot vasthoudt. Achter Joannes staat de H. Anna, verder de H. Jozef; links buigt de H. Franciscus met de armen over de borst geslagen voor O.-L.-V.; nevens hem ziet men het lam, den speelgenoot van de kinderen. In den achtergrond een brok gebouw in een landschap. Het is een zeer liefelijk tafereel, vol glanzende kleur en warm licht, herinnerende aan de *H. Familie met den papegaai*, geheel van Rubens' hand en vermoedelijk in 1618 geschilderd. Eene herhaling van het stuk, vervaardigd door een leerling en hertoetst door den meester, bevindt zich in de koninklijke galerij te Windsor Castle *(Œuvre.* N[r] 234).

De H. Franciscus komt insgelijks voor in den *dooden Christus op den schoot zijner moeder* uit het koninklijk Museum te Brussel *(Œuvre.* N[r] 317), een stuk dat door prins Karel van Arenberg, waarschijnlijk in 1620, geschonken werd aan de Capucienenkerk te Brussel. Deze kerk werd vergroot in 1617 en 1619 en in plaats van twee altaren kreeg zij er drie, die door den bisschop van Hove gewijd werden den 7[en] April 1620. De H. Franciscus heeft een treffende gelijkenis met dien uit het vorige werk; de doode Christus is heerlijk neergelegd in de ontspanning aller ledematen door den dood; de groep, die hem omgeeft, is afwisselend en aangrijpend in zijne droefheid, maar het stuk heeft deerlijk geleden en zoo het groote waarde bezit als ineenzetting, dan is het in zijn tegenwoordigen toestand onbeduidend als schildering. Vermoedelijk werd het naar Rubens' schets, die is verloren gegaan, uitgevoerd door een leerling, maar in zijn belangrijkste deelen, namelijk in het lijk van Christus, geschilderd door den meester.

O.-L.-V.-HEMELVAART. — In denzelfden tijd nog als de stukken voor de Mechelsche kerken en *de Laatste Communie van den H. Franciscus*, werd *de Hemelvaart van O.-L.-V.* geschilderd voor de kerk der Ongeschoeide Carmelieten van Brussel *(Œuvre.* N[r] 355). Deze kerk werd den 15[en] October 1614 gewijd en de aartshertogen bestelden aan Rubens een groot stuk voor het hooge altaar. Weinige jaren nadien, en waarschijnlijk in 1619, moet dit werk vervaardigd zijn. Het was Rubens' eerste *Hemelvaart van Maria* en den vorm, dien hij toen koos, bleef hij over het algemeen getrouw in al de afbeeldingen, die hij later van dezelfde wonderdadige gebeurtenis zou leveren. Voor de Italiaansche schilders was in de laatste tijden en sedert de voltooiing van Tiziano's meesterstuk, die stof een geliefkoosde geworden; in onze landen werd het onderwerp vroeger niet afgebeeld. Rubens was de eerste onder de Vlaamsche schilders die het koos en geen vóór of na hem was er, die het met zoo groote voorliefde behandelde. Voor zijne groote doeken past het wonderwel. Beneden de vaste, dicht ineengezette en afgewisselde groepen van mannen en vrouwen rond het ledige graf; daarboven O.-L.-V.,

tronende in luchtigen vorm, omringd door engelen, verfijnende en veredelende in den dunneren lichteren dampkring: geen geschikter tooneel om de geweldige paneelen der hooge altaren te vullen.

Op het voorplan der schilderij, die zich in het Museum te Brussel bevindt, ziet men de apostelen, van welke een deel het graf van Maria openen, den zwaren zerk oplichtende die het sluit; een ander deel met eerbiedige bewondering en diepe verbazing Onze-Lieve-Vrouw met de oogen volgende. Maria stijgt in de hoogte omgeven door een kring van engeltjes. Op den grond staat de tombe naar academischen bouwtrant, in marmer gehouwen; vooraan knielen twee apostelen, de eene het hoofd in het graf buigende om het tot op den bodem te doorzoeken, de andere de handen uitstekende en hemelwaarts opziende; een derde, rechtstaande, helt voorover om zich met eigen oog van de waarheid van het wonder te overtuigen. Achter het graf staan twee apostelen, de eene licht den steen op, de andere slaat het oog hemelwaarts. Nevens hen heft eene vrouw insgelijks aan den zerk en kijkt in de ledige holte. Ter linkerhand zijn twee vrouwen geknield, die verwonderd de bloemen en de lijkwade aanstaren, welke zij in het graf gevonden hebben. In het bovendeel der schilderij ziet men Onze-Lieve-Vrouw met uitgestrekte armen en met den blik naar omhoog gericht opstijgen; zij schijnt meer geheven door hare eigen dan door vreemde krachten. Rondom haar, juichende en zegevierende fladderen de engeltjes; zij dragen de wolken, waarop hunne koningin rust, of de sleep van haar kleed.



O.-L.-V.-Hemelvaart (Museum, Brussel).

Het is een zeer belangrijk werk, treffend door gelukkige ineenzetting en duidelijke vertolking van het onderwerp. Beneden is alles leven en beweging, de aandoeningen en houdingen der apostelen zijn verschillend van man tot man. Van den eerste tot den laatste zijn het forsche

figuren, zich scherp afteekenende tegen den lichtblauwen achtergrond, met draperijen van volle kleuren in groote massieve vakken gelegd en plooien, die eenvoudig en stevig neervallen. De vrouwen zijn behagelijker van vorm, lichtender en streelender van tonen. Naar den hooge opgaande, verfijnen de gestalten, verdunnen de kleuren, worden personages en draperijen minder stoffelijk. De engeltjes aan den benedenrand van den kring rond Maria zijn nog vast van omtrek en vleesch, de wolken waarin zij zweven zijn zwaar; hoogerop worden deze dunner, verdwijnen de schaduwen uit de vleezen en worden de fladderende wichtjes hemelsche geesten. Door hare uitdrukking en hare houding is Maria aan de aarde ontheven en behoort reeds tot een hoogere wereld. Rondom haar straalt een hemelsche glorie en zij stijgt op in het bovennatuurlijk licht, dat uit hooger sferen op haar valt.

Het stuk behoort tot den tijd toen Rubens zich uitdrukte in vaste vormen, scherpe omtrekken en breede verflagen, die soms niet zonder droogheid zijn. Maar prachtig in hare machtige en toch malsche massa is de schildering. Vooral de vleezen zijn bewonderenswaardig: zoo de handen en het hoofd van den neerknielenden apostel op het voorplan, zoo de voeten van hem, die in de tombe kijkt en die Rubens met de zolen naar den toeschouwer keerde en door een ongemeene stoutheid voorop, te midden van het stuk, als een prachtbrok van schildering te bewonderen gaf; zoo nog heel het figuur der vrouw met het gele kleed, die de rozen in de handen houdt. In de weidsche, gelukkig ineengezette groep heerscht er een harmonie van lijn en kleur, zonder inspanning of kunstgrepen verkregen, natuurlijk uit het penseel gevloeid: de draperijen van parelgrijs, van geel, rood, wit, groen en blauw, staan zoo stevig op zichzelven en stemmen zoo goed met elkander overeen dat zij als een machtig accoord van tonen vormen.

Deze schildering is Rubens' hoogste uitdrukking van het schoone menschelijk lichaam, waar hij naar gestreefd had sedert het ingaan van zijn tweede tijdperk en meer bepaald te rekenen van 1613. Hij was begonnen met zijne figuren al te streng academisch regelmatig, al te bloedeloos en week te maken, gaandeweg winnen zij in gezondheid en kracht, hier en vooral in de groep op den voorgrond, evenals in *de Wonderdadige Vischvangst*, bereiken zij hunnen vollen bloei: het zijn heerlijke gestalten, rijk aan levenssap en levenslust, zich ontplooiende breed en malsch, met stralende oogen, weelderige vormen; de mannen rijk gespierd, de vrouwen van donzige weelderigheid, het weidsche doek vullende als geheel ontloken bloemen: een genoegen voor het oog, een ideaal van Vlaamsche schoonheid. Het bovendeel is als schildering merkelijk minder, ofschoon even bewonderenswaardig als groepeering. De O.-L.-V. is bleek van kleur, ondoorschijnend van vleesch, droog van schildering.

In dit werk treffen wij nogmaals een duidelijk staal aan van de wijze, waarop Rubens zoo menig zijner groote altaarstukken behandelde. De onderste helft, diegene welk het beste gezien wordt, is door zijn hand geschilderd, de bovenste is door helpers naar zijn teekening uitgevoerd en door hem hertoetst. Men kan op de lichaampjes der engelen nagaan wat hij met zijn penseel raakte. De onderste der liefelijke wichtjes hebben nog de vastheid van omtrek, de paarlmoerachtige glans van vleesch, de bloedroode schamplichten op de boorden en in de plooien van de ledematen, al kenmerken van 's meesters trant; hoogerop verdwijnen die gaandeweg, alles wordt matter, platter, levenloozer. Ook de Onze-Lieve-Vrouw is zijn werk niet, men ziet duidelijk hoe hij op hare handen zijne blanke en roode tonen heeft gelegd om er leven in te brengen en hoe die toetsen niet versmolten zijn met de onderschildering. De lichtglorie achter haar, de glans op hare vooruitstekende knie is door hem aangehoogd.

Rubens was niet de eerste die het onderwerp behandelde en het aldus opvatte. Geen

twijfel of bij het aanleggen zijner schilderij zweefde hem voor het oog Tiziano's meesterstuk, de *Assunta*. Met de *Afdoening* van Daniele da Volterra en de *Communie van den H. Hieronymus* van Agostino Caracci behoorde dit werk tot de hoogst beroemde meesterstukken uit de Italiaansche school, die kwam na den tijd van Rafaël en Michel Angelo. Wij zagen hoe Rubens de twee laatste altaarstukken omwerkte en gemakkelijk zijn voorgangers overtrof. Maar zich metende met Tiziano ging hij den wedstrijd aan met een der grootste geniën in zijne kunst. Wij willen niet beweren dat hij ook dezen te boven ging, maar er op wijzen hoe hij een sterk gewijzigde opvatting leverde van hetzelfde onderwerp. Bij Tiziano is de samenstelling in drie boven elkander liggende deelen verdeeld: God de Vader zweeft in de hoogte, gereed om Maria te ontvangen; de Moeder-Maagd staat in het midden van het tafereel recht op de wolken, in kinderlijke opgetogenheid het bovenaardsch geluk te gemoet ziende; een halve kring engeltjes zweeft en fladdert met haar naar den hemel; beneden staan de apostelen, hun verbazing lucht gevende door heftige gebaren en een uitdrukking van groote verwondering, als ware Maria hun plots ontvoerd. Waarom zij zich te dier plaatse allen te samen bevinden wordt door niets klaar gemaakt. Bij Rubens duidt de graftombe de plaats der gebeurtenis en de reden der aanwezigheid van de apostelen aan; zij zijn gekomen om de moeder van hunnen meester te herdenken, daar waar zij te rusten werd gelegd. De verwondering van het graf ledig te vinden en de blijde verrassing de doode te zien hemelwaarts varen, verdeelt de belangstelling der aanwezigen en brengt afwisseling in hun houding en gewaarwordingen. De gemoederen zijn minder gejaagd bij Rubens, de handeling is plechtiger, statiger. Het geluk van Maria is ook inniger van uitdrukking. Eens te meer beeldt Rubens den toestand van ontheffing af, dien wij hem herhaaldelijk zagen aanwenden om diepe aandoeningen te kenmerken. Maria baadt in haar geluk en gaat er zwevend in op. Er is onbetwistbaar meer eerbied in Rubens dan in Tiziano's werk, meer statigheid in de gestalten en de gebaren der apostelen, meer vlucht in de ten hemelvarenden met niet minder heiligheid. Tiziano wint het van hem in rijkdom van kleur. Zijn God de Vader is een heerlijke figuur, zijn O.-L.-V. heeft iets ongemeen beminnelijks, maar Rubens heeft zijn eigenaardige kleurenpracht: hij is helderder, lichtender, minder zwaar en daardoor minder stoffelijk dan de groote Italiaansche meester. Hij was wel is waar niet de eerste die het graf van Maria te pas bracht in hare verheerlijking; Rafaël bij voorbeeld plaatste het op de aarde in zijn *Kroning van Maria* na hare hemelvaart. Maar de benuttiging der tombe door Rubens is natuurlijk en speelt een gewichtige en gelukkige rol in de handeling.

In hetzelfde tijdperk, waar deze eerste *Hemelvaart* toe behoort, schilderde Rubens er nog twee andere. Een van beide werd hem in 1620 besteld voor de Jezuïetenkerk van Antwerpen, krachtens de overeenkomst, waarop wij terugkomen, met Rubens gesloten den 29en Maart 1620 (*Œuvre*. Nr 357). Het stuk werd waarschijnlijk iets later uitgevoerd daar het geplaatst werd op het altaar der Lieve-Vrouwe-kapel, die eerst in 1625 voltooid werd (1); in 1775 werd het door het Oostenrijksch gouvernement aangekocht en het bevindt zich nu in het Rijksmuseum van Weenen. De houding van Maria is hier dezelfde als in de *Hemelvaart* uit het Museum van Brussel. In het benedendeel werken twee apostelen om den deksteen van het graf overeind te zetten; de eene licht hem op met den rug, de andere met de twee handen. Ook hier schikken twee vrouwen de rozen, die zij in het graf vonden op den lijkdoek; eene oude vrouw ziet dit werk aan. De apostelen bevinden zich ter rechterzijde. Het koloriet is zeer rijk, de lichtwerking

(1) 1625. Junguntur Jesuitarum templo duo lateralia Deiparæ et S. Ignatii (*Synopsis Annalium Antverpiensium Papebrochii*). Blz. 37.

levert een sterk contrast tusschen de benedengroep, die in dichte schaduw staat, en O.-L.-V. die in helder licht baadt. Ook hier is het onderdeel door Rubens, het bovendeel door een leerling geschilderd en door den meester overdaan.

De andere *Hemelvaart van Maria (Œuvre.* Nr 358) werd omstreeks denzelfden tijd geschilderd voor de Kapellekerk van Brussel. Het hooge altaar was in 1617 gebouwd, daarin werd Rubens' werk geplaatst. Pontius graveerde het en dagteekende zijne plaat met het jaar 1624. Tusschen de twee datums, en eerder wat dichter bij het eerste dan bij het tweede, werd het stuk vervaardigd. De samenstelling, in haar geheel, is dezelfde als in de twee vorige stukken. Maria omringd door talrijke engeltjes verheft zich hemelwaarts, beneden staren haar het grootste deel der apostels na, terwijl een paar hunner en drie vrouwen den lijkdoek en de bloemen uit de graftombe gehaald in de hand houden. Het verschil met de andere Hemelvaarten ligt in enkele bijzonderheden. De steen is hier van het graf genomen en er ter zijde tegen geplaatst; op den voorgrond liggen eenige boeken, aan de rechterzijde ziet men de opening eener grot. Over het algemeen is de beweging levendiger: de apostelen rechts geplaatst heffen allen de handen in de hoogte met een al te eenvoudig gebaar. O.-L.-V. zweeft lichter, met aanvalliger losser beweging. De werking van licht en kleur is op dezelfde wijze als in de twee vorige stukken opgevat, stevig en massief zijn de tonen in het benedendeel: de groote machtige vakken der draperijen van de apostelen en hunne bruine figuren geven daar een uitzicht van vastheid en ernst aan, terwijl de luchtige tonen van het bovendeel van onstoffelijken edeleren aard zijn. Moeilijk is het overigens met zekerheid over de oorspronkelijke waarde van het stuk te oordeelen; het heeft veel geleden door slechte behandeling van menschen en tijden; zijn vroeger glans is geheel getaand en heeft plaats gemaakt voor een krijtachtigen toon in de lichte en een harde kleur in de donkerder deelen.

De schilderij werd in 1711 door de fabriek van de Kapellekerk aan den keurvorst Jan Willem van Neuburg verkocht en door een kopij vervangen, die op hare beurt verdwenen is. Zij werd toen naar zijn verzameling te Dusseldorp overgebracht; toen in 1794 bij naderend gevaar van een bombardement de schilderijen uit die stad naar Bremen gevlucht werden, had men *de Hemelvaart* op een wagen geladen, maar zij is op paneel geschilderd en zoo zwaar dat men ze op de groote markt van Dusseldorp moest achterlaten en terugvoeren naar de keurvorstelijke galerij. Toen deze in 1805 naar Munchen werd vervoerd, bleef *de Hemelvaart* alleen van de talrijke Rubens' werken in Dusseldorp achter. De schets van het stuk hoort toe aan den heer Edmond Huybrechts te Antwerpen.

DE WERKEN VOOR WOLFGANG-WILHELM VAN BEIEREN GESCHILDERD. — Midden in dit tijdperk en wel in 1619 en 1620 schilderde Rubens op bestelling van den paltsgraaf Wolfgang-Wilhelm van Beieren drie schilderijen: een *Aanbidding der herders*, eene *Nederdaling van den H. Geest* en een *Sint-Michiel de oproerige engelen neerbliksemende.* De brieven geschreven door Rubens aan den Duitschen vorst, naar aanleiding dier bestelling, zijn ons bewaard gebleven en de betrekkingen tusschen beiden duurden voort lange jaren na de uitvoering dezer bestelling. Eenige bijzonderheden over dezen vreemden bewonderaar van den Antwerpschen meester mogen dus hier plaats vinden.

Paltsgraaf Wolfgang-Wilhelm van Beieren was hertog van Neuburg. Dit vorstendom, gelegen in Beieren aan den Donau, op twee mijlen ten westen van Ingolstadt, was in 1558 geschonken aan Wolfgang, hertog van Twee-Bruggen, die het in 1560 aan zijn zoon Philips-Lodewijk overliet. Deze bestuurde het tot op den dag zijner dood, den 12en Augustus 1614.

Zijn erfgenaam was Wolfgang-Wilhelm, geboren den 25en October 1578. Toen de hertog van Berg, Gulik en Kleef, Jan-Willem, in 1609 zonder kinderen stierf, maakte Philips-Lodewijk aanspraak op die staten, op grond der rechten zijner vrouw Anna, dochter van hertog Jan-Willem. Als zijn mededinger trad Jan-Sigismond, markgraaf van Brandeburg, op. Wolfgang-Wilhelm zocht den twist te slechten met nog tijdens het leven zijns vaders de dochter van den markgraaf te huwen. Zij werd hem toegestaan, maar een twist, opgerezen tusschen hem en zijn toekomenden schoonvader, deed het huwelijksplan afspringen. De oneenigheid duurde voort tot Wolfgang-Wilhelms dood, die voorviel op 20 Maart 1653. Bij zijn inbezittreding van het hertogdom Neuburg was hij van de protestantsche tot de katholieke kerk overgegaan en zijn eerste zorg was den Roomschen godsdienst in zijn vorstendom zooveel mogelijk te bevorderen. Tot bereiking van dit doel legde hij al den ijver van een nieuwbekeerde aan den dag. Hij deed al de kerken aan de belijders van den ouden eeredienst teruggeven en stichtte een Jezuïetenklooster in zijne residentie, waarvan de bidplaats den 21en October 1618 ingewijd werd. Deze en andere tempels van zijnen staat begiftigde hij met de schilderwerken, die hij aan Rubens bestelde.



DE H. MICHAËL DE OPROERIGE ENGELEN NEERBLIKSEMENDE
(Naar de gravuur van Lucas Vorsterman).

Nog vóór de Jezuïetenkerk van Neuburg geopend werd, had de kunstenaar voor het hooge altaar zijn groot *Laatste Oordeel* geschilderd, waarvan wij hooger spraken. Den 28en April 1618 gewaagt Rubens toch van dit stuk, dat hij aan Wolfgang-Wilhelm geleverd had tegen den hoogen prijs van 3500 gulden. Korts daarna volgde de bestelling van drie andere schilderijen. Twee dezer, *de Geboorte van Christus* of *de Aanbidding der Herders (Œuvre.* Nr 149) en *de Nederdaling van den H. Geest (Œuvre.* Nr 353), waren den 11en October 1619 ver gevorderd, volgens het schrijven van Rubens aan den hertog; den 7en December daaropvolgende bericht de schilder dat zij voltooid zijn; den 24en Juli 1620 waren zij te Neuburg aangekomen, waar zij plaats moesten nemen op de zijaltaren der Jezuïetenkerk. De derde schilderij *Sint-Michiel die de oproerige engelen uit den hemel in de hel doet nederstorten (Œuvre.* Nr 86), was reeds

den 11en October 1619 besteld, want dien dag schreef Rubens aan Wolfgang-Wilhelm: „Het onderwerp van den H. Michaël is zeer schoon, maar zeer moeilijk, ook twijfel ik of er tusschen mijn leerlingen wel één is die in staat zij het te maken zelfs naar mijn teekening. In elk geval zal ik het zelf zorgvuldig moeten hertoetsen." Geen twijfel of het stuk werd onmiddellijk na de twee vorige en dus in 1620 uitgevoerd; het werd door den hertog geschonken aan de kerk van Hemau, een stadje in Beieren bij Regensburg, waar het plaats nam op het hoogaltaar. Het Museum van Buda-Pest bezit er de schets van. De drie stukken bevinden zich, evenals het groote *Laatste Oordeel*, in de Pinakotheek te Munchen. Alle drie zijn hoofdzakelijk door leerlingen gemaakt naar 's meesters teekening en door hem hertoetst.

In *de Aanbidding der Herders* toont O.-L.-V. den kleinen Jesus aan de toegesnelde veldbewoners, die knielende of vooroverbuigende het kindeken aanschouwen en met gevouwen handen het aanbidden. Zij zijn armoedig van gewaad, onverzorgd van uitzicht, een hunner draagt zijn doedelzak in den gordel gestoken, een herderin houdt een kruik met melk op het hoofd; een lam met saamgebonden pooten, een geschenk dezer nederigen, ligt ter zijde: het is een tooneel uit de wereld der eenvoudigen van stand, van geest en gemoed. In den hemel verkondigt een talrijke schaar groote en kleine engelen de blijde tijding. De kleur is bont, maar de schildering is buitengewoon mat en wataehtig, de dieren zijn door een schilder van vierde klas gemaakt; Rubens heeft het overige wat hertoetst, meer bepaald in de benedendeelen.

In *de Nederdaling van den H. Geest* zijn de apostelen met Maria vereenigd in eene zaal van Romeinschen bouwtrant. De H. Geest zweeft in de hoogte en uit den hemel dalen vurige tongen neder. Rechtstaande, geknield of gebogen, met uitgeslagen armen, met de handen op de borst gevouwen of in de hoogte gestoken, aanschouwen Christus' volgelingen, in blijde verwondering, het bovennatuurlijk verschijnsel. In stille opgetogenheid heft Maria de oogen hemelwaarts en vouwt de handen; de uitdrukking der figuren is goed, maar de hardheid der kleur is overdreven alsof Rubens werkte voor een man van minderen smaak, die meer gediend was met paradestukken dan met echte kunst.

In *den Val der oproerige Engelen* zweeft God de Vader in de hoogte. Beneden hem stormt de aartsengel Michaël vooruit, het vlammende zwaard en het schild met Jehovah's naam voerende; vier engelen, de eene met den bliksem, de tweede met een speer gewapend, dalen neder aan zijne zijde, terwijl de twee andere de veroordeelden met de vuist aanvallen. De oproerigen zijn afgebeeld onder den vorm van eenen draak met zeven koppen en een slangenlijf en door zes monsters met dierenkoppen en menschenlijven. Bovenaan ontwaart men een lichten blanken hemelgloed, beneden een stukje hel.

De drie stukken zijn van den aard der werken, die Rubens leverde voor den uitvoer en waarvan hij de bewerking voor het grootste deel overliet aan zijn leerlingen. Hij leverde zelf de teekening en ten bewijze, dat hij die zijner niet onwaardig achtte, liet hij de drie stukken door twee der beste zijner plaatsnijders graveeren. Alleenlijk vond hij de oorspronkelijke samenstelling van *den Val der Engelen* niet bevredigend en leverde hij aan den graveur Lucas Vorsterman een model, dat alleen door de algemeene schikking en het getal der personages overeenstemt met de schilderij.

Wolfgang-Wilhelm had dus in de zes eerste jaren zijner regeering vier groote altaartafelen laten schilderen door Rubens. Men mag zich afvragen hoe hij, de kleine Duitsche vorst uit verafgelegen streek, in betrekking was gekomen met den Vlaamschen meester. Met zekerheid weten wij het niet, maar met een waarschijnlijkheid, die weinig twijfel overlaat, kunnen wij het wel gissen. Gedurende den strijd om de hertogdommen Berg, Gulik en Kleef tusschen Wolfgang-

Wilhelms vader en den hertog van Brandeburg, had keizer Rudolf II de stad Gulik door zijne troepen laten bezetten. De beide mededingers, die gezamenlijk de hertogdommen beheerden, heroverden de stad en verdreven de keizerlijken in 1610. Drie jaar later verjoeg de hertog van Brandeburg den hertog van Neuburg en bleef alleen meester van Gulik. De Vereenigde gewesten der Nederlanden trokken partij voor den hertog van Brandeburg en poogden de stad Dusseldorp, die Wolfgang-Wilhelm toehoorde, te overrompelen. Keizer Mathias verzocht den aartshertog Albertus tusschen te komen. Deze zond een krijgsmacht onder bevel van markies Spinola naar het tooneel des oorlogs. Spinola maakte zich meester van Aken en Duren en herstelde de zaken in den toestand waarin zij zich bevonden in 1610. Aartshertog Albertus bewees aldus een gewichtigen dienst aan zijnen ijverigen geloofsgenoot Wolfgang-Wilhelm, die inmiddels zijn vader was opgevolgd. Om zijne belangen te bepleiten kwam hij omstreeks 1616 naar ons land; daar, naar een bekwamen schilder zoekende, moet Rubens hem door de aartshertogen warm aanbevolen zijn; hij heeft den kunstenaar te Brussel aangetroffen of is hem te Antwerpen gaan opzoeken en is aldus in betrekking met hem gekomen.

CHRISTUS TUSSCHEN DE MOORDENAREN. — Onder de belangrijkste werken, die Rubens in dien tijd van verbazende vruchtbaarheid voortbracht, telt zijn *Christus tusschen de moordenaren,* gekend onder den naam van „Christus met den lanssteek” (le Christ au coup de lance), die toehoort aan het Museum van Antwerpen *(Œuvre.* Nr 296). Op den top van den Golgotha wordt het laatste bedrijf van het passie-drama vertoond. Christus is gestorven. Kalm als rustte hij in den doodslaap, schoon als hadde na volbrachte taak zijne goddelijke natuur hare rechten en hare heerlijkheid herwonnen, hangt hij aan het kruis met het hoofd op de borst gebogen. Rondom hem duurt het menschelijk drama voort: de twee moordenaars wringen zich nog op het marteltuig, de goede om erbarming smeekende, de kwade huilende en krampachtig zich omhoog wringende onder de slagen der ijzeren stang, waarmede een Romeinsch soldaat hem de beenpijpen verbrijzeld heeft. Links de twee ruiters, van welke de eene Christus' zijde met de lans doorsteekt, de andere aandachtig het beulenwerk naziet. Rechts Maria, die wegzwijmt van smart bij het hartverscheurend tooneel dat zij bijwoont; Joannes, met week liefdevol gemoed, het hoofd op haar schouder gebogen en weenende als een kind; nevens Maria nog eene vrouw, Maria Cleophas, verbaasd en angstvol naar den doode opziende. Aan den voet van het kruis Magdalena, vol liefde en deernis de armen opstekende en de oogen naar Christus gericht; in den achtergrond een paar toeschouwers naar den dooden Heiland opziende.

Rubens schiep hier een tafereel dat een derde bedrijf vormde in het drama der kruisiging. Eerst de Christus klagende en lijdende, gehaat en gemarteld in de *Oprechting;* dan Christus beweend en bemind ter ruste gaande na volbrachte taak in de *Afdoening* en eindelijk Christus zegepralende door zijn dood aan het kruis; want een zegepraal is die afbeelding van het sterven. Wanneer men den Godmensch op het hooge altaar der Minderbroederskerk zag oprijzen in zijn heerlijke, blanke, ongeschonden lichaamsvormen, vond men in hem niet meer den man der smart, maar den God, die in den dood zijn bovenmenschelijke schoonheid heroverde. Al wat Christus omringt, hoe jammerlijk het moge zijn, draagt bij tot zijne verheerlijking. Het lichamelijk lijden der eenen, de zielesmart der anderen, het beulenbedrijf der overigen, de aandoening en de beweging van allen doen de rustigheid van den Godmensch uitkomen; hun kleurenbontheid maakt een rijke lijst rond zijne stille blanke straling.

Rubens vatte hier en elders den Kalvariënberg naar zijne wijze en als een Vlaming op. In de middeleeuwsche en in de Italiaansche afbeeldingen is de marteldood van den Zaligmaker een

tooneel van stillen rouw, de voltrekking eener daad van opoffering waartoe besloten werd in den hemel en die zooveel mogelijk haar bovenaardsch karakter van ingetogenheid behield. Rubens verplaatst ons in het volle leven. Maria bezwijmt, Magdalena weeklaagt, Longinus doorsteekt Christus' borst, een soldaat slaat het been van een der moordenaars stuk en deze krimpt zich van de vreeselijke pijn wild op zijn kruis ; het is een tooneel van leven, van menschelijkheid, van drama, zooals een noordelijke kunstenaar het moest opvatten en aanschouwelijk maken. In den schildertrant gaat de geleidelijke vervorming voort, hij is vloeiender, malscher geworden dan hij in de werken der twee drie vorige jaren was. De blanke Christus met de vale doorschijnende schaduwen, de roode tinten in de verdiepingen, de loodkleurige op de beenen ; de kwade moordenaar met zijn heerlijke warme huid, vettig en malsch in de zware plooien en knobbels ; de wazige vormen van den goeden moordenaar, de forsche gestalten van de ruiters met den rooden weerschijn van den mantel, de zilverige flakkering van het harnas, de heldere straling van Magdalena's kleed en haar week geelblond haar, de ineengedrongen en toch machtige vormen van het schimmelpaard zijn zoovele meesterachtige brokken van schildering en kleuring, bonter, uitvoeriger, meer afgewisseld, rijker genuanceerd dan in de werken van de vorige jaren. Het licht is vaster, helderder, machtiger geworden, het stroomt overvloedig over het tafereel, alles duidelijk doende uitkomen; de schaduwen zijn weinig en dun liggende, niet spelende, de algemeene blankheid niet brekende en aldus tot den stralenden en pralenden indruk van het geheel bijdragende.

Het werk is voor het overgroote deel van Rubens' hand, maar enkele zwakkere deelen, het hoofd van Maria Cleophas en van Joannes, de twee toeschouwers in den achtergrond, duiden de medewerking van een leerling aan. De leerling was den leeraar waard; zonder twijfel hiet hij Antoon van Dijck en leende hij ook de hand aan het schilderen der paarden waar hij later zoo herhaaldelijk zijn meesterschap in bewees.

De schilderij werd gemaakt voor rekening van Rubens' vriend Nikolaas Rockox en geplaatst op het hooge altaar der Minderbroederskerk te Antwerpen.

Op de pedestalen der kolommen van het hoogaltaar las men de inschriften :

Links :

Hanc Christo posuit Consul Roccoxius aram,
Expressit tabulam Rubeniana manus

Rechts :

Seu dextram artificis, dantis seu pectora cernas
Nil genio potuit nobiliore dari.
1620.

(Aan Christus richtte burgemeester Rockox dit altaar op, Rubens' hand voerde de schilderij uit. Het zij men de hand des kunstenaars, het zij men het gemoed des schenkers beschouwe kon er niets met edeleren zin geschonken worden. 1620). Dit opschrift werd natuurlijk na den dood der beide daarin vermelde mannen geplaatst, maar het jaar dat er in opgegeven wordt is wel stellig dat der uitvoering. Indien er twijfel mogelijk ware zou men nog als bewijs kunnen doen gelden dat den 14en September 1619 de Antwerpsche beeldhouwer, Melchior van Boven, een overeenkomst sloot met Jean Brigaude, meester steenhouwer te Namen, waarbij de laatste zich verbond tegen 1300 gulden den noodigen steen te leveren voor het hooge altaar der Minderbroederskerk. Onmiddellijk na het bouwen van het altaar schilderde Rubens er de tafel voor.

De Kalvariënberg
(Museum, Antwerpen)



Heliogr. Roeloffsen, Hubner & v. Santen

De werken voor de Antwerpsche Jezuietenkerk geschilderd. In Antwerpen was er een andere kerk, die nog in ruimer mate een schouwplaats voor Rubens' kunst werd dan die der Minderbroeders, voor welke hij nu reeds drie aanzienlijke werken gemaakt had. Het was die der Jezuïeten. De paters hadden hier voor het eerst in 1575 een klooster en een kapel geopend in het huis van Aken, in de korte Nieuwstraat. Drie jaar later, toen de Calvinisten meester der stad waren, werden zij verbannen; maar in 1585, na de inneming der veste door



Binnengezicht der Jezuïetenkerk te Antwerpen
(Naar een schilderij van Antoon Gheringh in het Keizerlijk Museum te Weenen).

den hertog van Parma, kwamen zij terug. Zij betrokken hetzelfde huis en waren er nu op bedacht hun klooster en hun kerk te herbouwen. Zij kregen van de stad een ledigen grond achter het huis van Aken met de toelating de stadsrui, die er doorliep, te laten overwelven; zij kochten tal van huizen aan in de Wijngaardstraat en op de Kathelyne Vest en bouwden daar een nieuwe kerk, vóór welke zij een groot vierkant plein open lieten. Aan een der zijden van dit plein zou weldra hun nieuwe kloosterbouw, aan de andere hun Sodaliteit oprijzen. Den 15en April 1615 werd de eerste steen van den nieuwen tempel gelegd en begon men te bouwen onder de leiding van pater Franciscus Aguilonius, die stierf in 1617, vóór dat het werk voltooid was. De gevel werd gemaakt naar de teekening van pater Petrus Huyssens, die Aguilonius als bouwmeester opvolgde. Den 12en September 1621 werd de nieuwe kerk gewijd door bisschop Joannes Malderus. Op het oogenblik dat de tempel zijn voltooiing naderde, wendden de oversten der Jezuïeten zich tot Rubens om hem tal van schilderijen te bestellen: voor het hooge altaar vroegen zij hem twee groote doeken, verbeeldende *de Mirakelen van den H. Ignatius a Loyola en van den H. Franciscus Xaverius*; voor de gewelven der zijbeuken negen en dertig zolderstukken. Behalve deze stukken leverde hij nog voor het altaar in den lagen beuk rechts een stuk verbeeldende *de Vlucht naar Egypte* en voor O.-L.-V.-kapel een *Hemelvaart van Maria*.

Den 29en Maart 1620, in tegenwoordigheid van pater Carolus Scribanius, rector van het

Jezuïeten-College te Brussel, kwam pater Jacobus Tirinus, praepositus van het professiehuis der Jezuïeten, dit was de titel dien het klooster toen droeg, met Rubens overeen, dat deze vóór het einde des jaars negen en dertig stuks schilderijen zou leveren voor de gewelven der lage beuken en der bovengaanderij, volgens de lijst, die Rubens den praepositus overhandigde. Aan dezen laatste stond het vrij eenige onderwerpen te veranderen, indien hij het nuttig oordeelde. Rubens moest de teekening met eigen hand maken en door van Dijck en eenige andere leerlingen in het groot laten uitvoeren; hij verbond zich af te werken wat daarin mocht te wenschen laten; hij moest de schetsen der negen en dertig zolderstukken aan den kloosteroverste leveren of in stede daarvan een schilderij maken voor een der zijaltaren. Voor dit werk zou hem betaald worden op den dag der levering eene som van zeven duizend gulden en op denzelfden dag zou hij nog ontvangen drie duizend gulden voor de twee groote schilderijen *de Mirakelen van den H. Ignatius* en *van den H. Franciscus Xaverius*, die hij alreeds voor het hooge altaar had gemaakt. Werd de som van tien duizend gulden niet dadelijk voldaan, dan zou het klooster jaarlijks een intrest van 6 1/4 ten honderd voor het niet afgelegde deel betalen. Nog verbond pater Tirinus zich het lijnwaad der negen en dertig zolderstukken te leveren, en indien er nog eene schildering voor het hooge altaar moest gemaakt worden, die aan Rubens te bestellen, alsook Antoon van Dijck ten bekwamen tijde een schilderij voor een der vier zijaltaren te laten uitvoeren. Rubens stond zijne schetsen niet af en verkoos een stuk voor een zijaltaar te maken, dat plaats vond in de O.-L.-V.-kapel.

De voltooide Jezuïetenkerk was van weergalooze pracht: links en rechts zag men een dubbele rij rondbogige arkaden, die de zijbeuken van den middelbeuk afscheidden; al de kolommen die deze bogen droegen, waren van marmer; met marmer van verschillende kleuren was geheel het hooge koor bekleed. Op het altaar bevonden zich de twee stukken van Rubens: *de Mirakelen van den H. Franciscus Xaverius* en *de Mirakelen van den H. Ignatius*, die beurtelings afwisselden met elkander, met een *Kruisrechting* van Geeraard Segers en met een *Maria Hemelvaart* van Cornelis Schut. De zoldering was in kleine vierkante vakken verdeeld door vooruitspringend lijstwerk en in elk vak was een roosvormig versiersel aangebracht. De twee zijkapellen waren insgelijks geheel met marmer bekleed en hunne zolderingen met sieraadwerk belegd. In de zoldering van zijbeuken en bovengaanderij waren Rubens' schilderijen geplaatst. De schrijvers der zeventiende eeuw kunnen geen loftuigingen genoeg vinden om de pracht van het gebouw te vieren. Gevartius haalt de woorden van een hunner aan, die een denkbeeld van hunne ingenomenheid en terzelfder tijd van het binnengezicht des tempels geeft. Toen namelijk de heiligverklaring van den H. Ignatius en Franciscus Xaverius, den 24en Juli 1622, in de nieuwe kerk gevierd werd, gaf een lid der orde een relaas van deze plechtigheid uit, dat hetzelfde jaar bij Plantijn verscheen en waarin een uitvoerige beschrijving van het pas voltooide gebouw, zoowel van gevel en toren als van binnenzijde voorkomt. Van het binnengezicht zegt hij: "De heerlijkheid der binnenzijde van het gebouw laat denken aan de schoonheid van het hemelrijk. Het is moeilijk te zeggen wat het meest de oogen trekt, de glans van het goud of de heerlijkheid van het gepolijste marmer. De vloer met zijn witte en blauwe marmeren steenen evenaart den glans van een spiegel, het gewelf van den middelbeuk is geheel met gouden rozen overdekt die tusschen een onafgebroken reeks vergulde inlijstingen schitteren, zoodat men wanen zou een evenbeeld van een gulden hemel te zien. Van beide zijden ondersteunen kolommen van wit marmer een dubbele rij bogen, de eene in Dorische, de andere in Ionischen stijl; beide loopen rond heel het gebouw voort, het hooge koor uitgezonderd, en leveren in de beuken, waar zij toegang toe verleenen, een uitstekende plaats

voor de biechtstoelen. De zoldering van zijbeuken en galerijen zijn plat, maar zij zouden er niet bij winnen welfsels te vormen, als men nagaat hoe schoon zij zijn; zelfs al waren zij in goud, hun bouwstof zou niet rijker wezen dan nu. Inderdaad, zij zijn bekleed met schilderijen, die ofwel de geheimnissen van onzen godsdienst gelijkloopende uit het Oude en uit het Nieuwe Testament putten, ofwel voorname heiligen van beider kunne voorstellen. Allen zijn geteekend en uitgevoerd door een zeer beroemden schilder, die om de moeilijkheid van de plaats en van het doorzicht zich zelven blijkt overtroffen te hebben. Het koor is waardig van dit goddelijk paleis. Het heeft een schelp, uit wit marmer gebeeldhouwd en wel passende bij de trappen van het hoogaltaar, die evenals de wanden met geaderd marmer bekleed zijn (1).

Een goddelijk paleis was het; maar een paleis of een wereldsche pronkzaal eerder dan een bidplaats tot ingetogenheid stemmende. In de eerste eeuw van haar bestaan was zij de geliefkoosde werkplaats van meer dan één schilder, die er jaar in jaar uit afbeeldingen van maakte. Zoo kennen wij een half dozijn gezichten der Jezuïetenkerk door Antoon Gheringh en door Sebastiaan Vrancx. De toren der kerk is de schoonste, die de bouwkunst der XVII[e] eeuw in onze gewesten voortbracht. Ook de voorgevel is rijk bewerkt en in den stijl, die toen begon te overheerschen en dien men nu eens den Jezuïetenstijl, dan weer den stijl van Rubens noemde. Men zegt en herhaalt gedurig dat Rubens geheel of gedeeltelijk de plans van kerk, gevel en toren leverde; deze overlevering is ongegrond : onze meester teekende niets dan het gewelf der O.-L.-V.-kapel en de gebeeldhouwde schelp boven het hoogaltaar. Het is niet onmogelijk, maar zekerheid bezitten wij niet dat hij heel dit altaar teekende. Dat hij dit wel voor andere kerken deed blijkt onder anderen uit den brief, dien hij den 14[en] Maart 1614 aan aartshertog Albertus schreef en waarin hij getuigt dat de bisschop van Gent een ander plan voor het altaar zijner kerk gekozen had dan dat welk hij den prelaat had voorgesteld.

Veel van die heerlijkheden zijn verdwenen. Op Maandag 18 Juli 1718, ten half een des middags, viel de bliksem op het dak der kerk en ten drie uren had het vuur het grootste deel van het gebouw verslonden. Al de gewelven van den middelbeuk en de zolderingen met de stukken, geschilderd door Rubens, waren in rook opgegaan; de marmeren kolommen der gaanderijen waren beschadigd en bedorven; alleen het hooge koor en de kapellen waren ongedeerd gebleven en bestaan nog in hun ouden luister. Onmiddellijk daarop werd de kerk hersteld, de marmeren kolommen werden door witte hardsteenen vervangen, de zolderingen werden wit gepleisterd. In 1773, na de sluiting der Jezuïetenkloosters, werd de kerk van hare kostelijkste kunststukken beroofd. De stukken door Rubens van het hoogaltaar en dit uit de O.-L.-V.-kapel werden door de vorsten des lands gekocht en naar Weenen overgevoerd; *de Terugkeer uit Egypte* geraakte in handen van bijzonderen en kwam in de laatste tijden te recht in het Museum van New-York. Alhoewel verloren voor Antwerpen, bleven zij ten minste elders bestaan. Van de plafonds bezitten wij niets meer dan een kopie van 36 der 39 stukken, in waterverf gemaakt door Jacob De Wit en gegraveerd door Jan Punt, en een tweede kopie in waterverf van de volledige reeks, door een zekeren Muller van Dresden geschilderd en gedeeltelijk door Preisler gegraveerd. Beide kopieën bevinden zich in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen. Rubens zelf etste de H. Catharina, de eenige gravuur, die met voldoende zekerheid hem kan toegeschreven worden; de *Kroning van O.-L.-V.* liet hij in hout snijden door Christoffel Jegher.

(1) *Honor S. Ignatio de Loiola Societatis Jesu Fundatori et S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo per Gregorium XV. inter Divos relatis habitus a Patribus Domus Professæ & Collegij Soc. Jesu Antverpiæ 24 Julij, 1622.* Antverpiæ ex officina Plantiniana M.DC.XXII. Blz. 13. Aangehaald door Gevartius Pompa Introïtus Ferdinandi, blz. 170.

Bij de overeenkomst, gesloten tusschen pater Tirinus en Rubens, was een lijst gevoegd van 36 der uit te voeren stukken. Deze werden niet allen behouden, drie ervan vervielen, namelijk *Adam en Eva, O.-L.-V. Boodschap* en *de Nederdaling van den H. Geest.* Het blijkt dat de verandering eerst gebeurde nadat Rubens de ontwerpen ervan geschilderd had, vermits twee schetsen der niet uitgevoerde stukken bewaard bleven.

Zes nieuwe onderwerpen werden na de sluiting der overeenkomst aangenomen, namelijk *de Bekoring van Christus, het Laatste Avondmaal, de Kroning van O.-L.-V., de H. Albertus, de Namen van Jezus en Maria.*

Ten slotte bleef het getal der uitgevoerde zolderstukken op 39 bepaald; negen ervan bevonden zich in elk der zijden van den lagen beuk en van de bovengalerij; drie waren geplaatst onder het oksaal tegen het voorportaal der kerk. Tot onderwerpen koos Rubens negen gebeurtenissen uit het Oud en even zooveel uit het Nieuw Testament, paarsgewijze overeenstemmende met elkander, volgens de kerkelijke gewoonte van in de feiten der Nieuwe Wet de vervulling te zien der voorspiegelingen gedaan door gebeurtenissen der Oude. Daarbij voegde hij de vier Latijnsche en de vier Grieksche kerkvaders, zeven heilige vrouwen, de drie patronessen der aartshertogin Isabella-Clara-Eugenia, den patroon van den aartshertog Albertus en den Zoeten Naam van Jesus en van Maria.



ADAM EN EVA UIT HET PARADIJS VERJAAGD. — Schets voor de zolderschilderingen in de Jezuïetenkerk (Museum, Praag).

De zolderstukken waren op de volgende wijze geplaatst. In de bovengalerij ter linkerhand beginnende bij het hooge altaar: *de Aartsengel Michaël Lucifer verdrijvende,* met het stuk uit het Nieuw Testament dat er mede in verband gebracht werd, *de Geboorte van Christus,* den Zaligmaker die het kwaad kwam herstellen door den vorst der helle gesticht; *de Koningin van Saba die Salomon kwam huldigen* en *de Aanbidding der Koningen; David het hoofd van Goliath afhouwende* en *Christus door Satan bekoord en dezen overwinnende; Abraham en Melchisedech* en *de Instelling van het H. Sacrament in het Laatste Avondmaal; Mozes op den berg biddende voor zijn volk.*

Ter rechterzijde der bovengalerij, beginnende bij het hooge altaar, zag men *de Kruisrechting* en *Abraham Isaac slachtofferende; de Verrijzenis van Christus* en *de Triomf van Joseph; de Hemelvaart van Christus* en *de Opvoering van Elias ten hemel; de Hemelvaart van Maria* en *de Verheffing van Esther; de Bekroning van Maria biddende voor de wereld.* In de benedengalerij bevonden zich links *de H. Athanasius, de H. Anna, de H. Basilius, de H. Maria-Magdalena, de Naam van Jesus, de H. Cecilia, de H. Gregorius van Nazianzen, de H. Catharina* en *de H. Chrysostomus;* rechts *de H. Hieronymus, de H. Lucia, de H. Augustinus, de H. Barbara, de Naam van Maria, de H. Margaretha, de H. Ambrosius, de H. Eugenia* en *de H. Gregorius.* Onder het oksaal tegen den ingang der kerk links *de H. Clara* en in het midden *de H. Albertus,* rechts *de H. Elisabeth* (Isabella). (1)

(1) Een beschrijving der schilderijen bleef ons bewaard in het handschrift van een tijdgenoot van den brand, gedrukt

De Mirakelen van den H. Ignatius
(Keizerlijk Museum, Weenen)



Het is moeilijk zich een voldoende denkbeeld te vormen van de kunstwaarde dezer stukken. Men zou ze ter plaatse moeten gezien hebben om te oordeelen over de stoute verkortingen, die Rubens aanwendde om de noodige waarschijnlijkheid te geven aan de houding der personages. Over het algemeen stelde hij ze voor als schuins van terzijde gezien, zoodanig dat zij zich in hellenden toestand vertoonen. De waterverfschilderingen van Jacob De Wit laten ze in elk geval gunstig beoordeelen; het zijn tafereelen van eenvoudige samenstelling met een zooveel mogelijk beperkt getal personages en in lichte kleuren uitgevoerd.

Van de 39 stuks waren er 10 langwerpig vierkant, 19 achthoekig en 10 ovaal. Zij maten vier ellen (2,80 meters) in de breedte en 3 ellen (2 10 meters) in de hoogte. Het werk werd aan Rubens besteld den 29^{n} Maart 1620; het was zeker in zijn geheel uitgevoerd op den dag der wijding van de kerk, den 12^{en} September 1621. Vijftien der schetsen zijn bewaard gebleven: *St-Michiel Lucifer verdrijvende* hoort toe aan den heer Alfons Willems te Brussel; het Museum der Academie van Schoone Kunsten te Weenen bezit *de Geboorte van Christus, de Hemelvaart van Christus, Esther vóór Ahasverus, de H. Cecilia* en *den H. Hieronymus*. Het Museum van den Louvre bezit in de zaal Lacaze: *Abraham en Melchisedech, de Kruisrechting, Abraham Isaac slachtofferend, de Kroning van O.-L.-V.*; de hertogelijke Galerij van Gotha: *de Opneming van den Profeet Elias, den H. Athanasius, den H. Basilius, den H. Gregorius van Nazianzen, den H. Augustinus*; het Museum van het College te Dulwich: *de H. Barbara*.



O.-L.-V.-BOODSCHAP — Schets voor een zolderschildering der Jezuïetenkerk te Antwerpen (Museum der Academie van Schoone Kunsten, Weenen).

Van de niet uitgevoerde stukken bezit het Museum der Academie van Schoone Kunsten te Weenen de schets van *O.-L.-V.-Boodschap* en het Museum te Praag die van *Adam en Eva*. De schetsen zijn geschilderd in breede, forsche trekken met zeer vaste hand; al de kleuren zijn gelegd, meestal rood, blauw, geel, groen, in heldere bleeke tonen, zoodanig dat de leerlingen slechts af te werken hadden wat de meester had aangegeven. Ook de lichten zijn breed maar met zekerheid aangeduid. De paneeltjes verschillen nog al merkelijk van grootte, de kleinste meten 33 centimeters in de hoogte en 38 in de breedte, de grootste 50 in de hoogte en 65 in de breedte.

In de overeenkomst, den 29^{en} Maart 1620, gesloten tusschen Rubens en pater Tirinius

in *Rubens Bulletijn*, III, blz. 272; een tweede bezitten wij in het verhaal in verzen van de brandramp van 1718, in het Nederlandsch verschenen bij Paulus Robijns, in het Fransch bij Jean François Lucas.

Het Vlaamsche gedicht werd herdrukt eene eerste maal bij Paulus Robyns in 1718, een tweede maal in de Chronycke van Antwerpen (Joannes G. J. de Roveroy, 1775, blz. 252) De rijmelaar van het oorspronkelijk stuk was hevig uitgevaren tegen zekeren priester, die zich verheugd had in het afbranden der Jezuïetenkerk en het spijt had uitgedrukt

Dat niet 't heel Huys in viel en dat we dan eens saegen
Hun trecken uyt het lant, gebannen voor altijdt.

De 41 verzen, waarin die vijand der Jezuïeten aan de kaak wordt gesteld, zijn verdwenen uit de tweede uitgaaf en uit den nadruk van Roveroy. In plaats daarvan volgt op het aldus gewijzigde gedicht een tweede waarin de lof der Jezuïeten gezongen wordt.

betreffende de zolderstukken der Jezuïetenkerk, wordt bepaald dat aan den schilder de somme van drie duizend gulden zou betaald worden „voor de twee groote schilderien van onse „heylige vaders Ignatio ende Xaverio, alreede door den selven Sr Rubbens opgemaeckt voor „de hoochsale (het hooge koor) van de voorschreven nieuwe kercke." Deze stukken waren dus vóór gezegden datum voltooid; veel eerder kunnen zij niet gemaakt zijn, vermits de bouw der kerk niet verre genoeg gevorderd was om ze te plaatsen. Zij zullen dus wel in den loop van het jaar 1619 of in het begin van 1620 geschilderd zijn. Den 23en Januari 1619 schreef Rubens aan Petrus van Veen over de gravuren, voor welke hij door de Staten-Generaal der Vereenigde Provinciën zijn eigendomsrecht wilde doen erkennen. „Ik zou er wel eenige „stukken willen onder begrijpen, zegt hij, die slechts binnen eenigen tijd in orde zullen zijn „om u de beslommering van eene nieuwe aanvraag te sparen." Verder in zijn brief zegt hij, dat de meeste der kopersneden, voor welke hij het privilegie vraagt, voltooid zijn. De lijst der gravuren, welke hij bedoelt, voegde hij bij zijnen brief en is ons bewaard gebleven. Wij treffen daarin de twee stukken, *de Mirakelen van Ignatius en van St-Franciscus-Xaverius*, aan, alsook *de Terugkeer uit Egypte*, dien hij insgelijks voor de nieuwe kerk schilderde. De laatste prent werd door Vorsterman gegraveerd en draagt het jaartal 1620, de platen naar de twee andere werden eerst na 1630 gegraveerd door Marinus. De twee groote altaarstukken bevinden zich sedert 1776 in de keizerlijke verzameling van schilderijen, nu het keizerlijk Museum te Weenen.

De handeling van *de Mirakelen van den H. Ignatius (Œuvre.* Nr 454) geschiedt in een prachtigen tempel, die eenigszins aan de marmeren kerk der Jezuïeten laat denken. Ignatius staat boven de treden van het altaar in priestergewaad; aan zijn zijde staat eene heele schaar zijner ordebroeders, waarin men zijn eerste volgelingen erkent. Hij roept Gods hulp in om den duivel te bezweren, die huist in het lichaam van den bezetene, welken men hem aanvoert. Beneden op den voorgrond rechts zijn er twee vrouwen met drie kinderen en een man die zijne hulp afsmeeken; links beweegt zich een machtige groep: eenige personen brengen eene vrouw aan, die met verschrikkelijke stuiptrekkingen, doodsbleek gelaat, vertrokken oog, de blauwe tong uit den mond hangende en losgescheurde kleederen, zich in hunne armen wringt en met uitgestoken handen aan heur haar rukt. Een bezeten man is achterover geworpen met het hoofd naar den toeschouwer gekeerd en spartelt op den grond. De reeds verjaagde duivels vlieden langs het venster de kerk uit. De kalme statige houding van den H. Ignatius staat in scherp contrast met de vreeselijke bewegingen der bezetenen; zijn stille kleuren steken af tegen hunne schitterende tinten.

De samenstelling vervalt in vier onderdeelen, die weinig met elkander gemeens hebben, maar die innig verbonden zijn met den hoofdpersoon. Het moge onnatuurlijk zijn dat de groep der vrouwen met de kinderen geen de minste acht geeft op het rumoerig en fel bewogen tooneel der bezetenen: de bezorgdheid welke zij voor hunne kleine zieken toonen en het vertrouwen, waarmede zij wachten en trachten naar een blik of een woord van den heiligen man, verklaren hare onoplettendheid voor alles wat rondom haar omgaat. Voor haar en voor de andere hulpbehoevenden is Ignatius alles en uitstekend doet Rubens die overheerschende, alles verbindende rol uitkomen. In breede en stoute lijn is heel het tafereel saamgebonden met hem, de machtige ruimte is met kalme en liefelijke en met wild bewogen groepen vervuld, die in eigenaardige schoonheid met elkander wedijveren. Met vervaarlijke woestheid zijn de lichamen der bezetenen geworpen, en een vorst der hedendaagsche wetenschap, doctor Charcot, verklaarde, naar aanleiding van deze schilderij en van die uit de Sint-Ambrosiuskerk van Genua, dat Rubens

met zorg de aanvallen der hysterische kwaal had waargenomen en ze met treffende nauwkeurigheid had weergegeven. In handeling en teekening liggen de hoofdverdiensten van het werk, niettemin is het ook merkwaardig door de kleur. Die van de hoofdgroep is schitterend en onverdoofd bewaard, de warme naakten van den bezetene en van den man die hem helpt, zijn heerlijk; de volle gele, groene, roode, witte en schalieblauwe draperijen schitteren in volle kracht en in tonen die lichtelijk gebroken worden door glimmende weerschijnen, maar die vinnig op elkander slaan en snijden. De schildering ziet er frisch uit als ware zij van gisteren; zij treft zelfs door eene koelheid en bleekheid, die zij door eene wegneming der oude vernissen moet verkregen hebben. De vleezen zijn met zorg in blauwgrijze tonen gemodeleerd en dragen sterk uitgesproken doorschijnende schaduwen; de omtrekken zijn scherp, de ledematen sterk gespierd zonder overdrijving. Het geheel herinnert treffend aan de bewerking der *O.-L.-V.-Hemelvaart* uit het Museum van Brussel.

De schildering is niet geheel van Rubens' hand. De onderschildering is van zijn leerlingen; aan de afbeelding der kerk in den achtergrond en het altaar heeft hij weinig of niets hertoetst. Het hoofd van den H. Ignatius heeft hij geheel geschilderd, op die der volgelingen heeft hij slechts eenige lichten geworpen. De onderste groep is als naar gewoonte beter bedeeld, de twee bezetenen zijn geheel, de overige figuren alsook de groep der vrouwen met de kinderen zijn grootendeels door zijne hand gemaakt. Geen twijfel of zijn voornaamste medewerker was ook in deze stukken zijn beste leerling Antoon van Dijck. Treffend is de overeenstemming van den helderen koelen toon van de altaarstukken der Jezuïetenkerk met die van den *H. Martinus* uit de kerk van Saventhem door van Dijck geschilderd in die jaren.

Het tooneel van den H. Franciscus-Xaverius *(Œuvre.* Nr 432) grijpt plaats voor een heidenschen tempel. De heilige staat op een voetstuk, predikende aan de ongeloovigen. Op zijn stem storten de afgodenbeelden van hunne voetstukken neer. Twee dooden ontwaken en wenden hun lijkwade af; men brengt zieken en blinden en bezetenen aan; in de lucht zweeft het zinnebeeld des Geloofs. Het figuur van den H. Franciscus is zeer waardig en schoon; de groep beneden op den voorgrond is dicht, goed bewogen en schitterend van kleur. De bleeke dooden die opstaan te midden van het volle daglicht, de helder gekleurde vleezen en de bonte draperijen der levenden maken een treffenden indruk.

Er is groote overeenkomst tusschen dit stuk en het vorige. Hier als daar staat de heilige te halver hoogte van het werk met een dubbele groep beneden hem; rechts staan hier blinde, kreupele en zieke mannen, in plaats van de vrouwen in den H. Ignatius; links ziet men hier de dooden, waar ginds zich de bezetenen bewegen. Beider achtergrond is een tempel, waarin hier het Geloof en engelen die het kruis dragen zweven, terwijl ginder kleine hemelwichtjes palm en kroon aanbrengen. De kleur is van gelijken aard. De verdeeling van den arbeid is op dezelfde wijze gebeurd. De meester heeft heel de benedengroep links met de prachtige verrijzende dooden en de hen omringende personages geschilderd; de groep rechts is grootendeels door hem overschilderd, zoo ook Franciscus Xaverius en de jonge pater naast hem. De achtergrond is door leerlingen aangelegd en door den meester hertoetst. Onder de personages treft die van den blinde, trouw gevolgd naar den blinde van Elymas door Rafaël, van welk figuur Rubens in Italië een teekening gemaakt had, die aan de Albertina van Weenen toehoort. Een der uit den dood opgewekten geeft haast onveranderd een verrijzende weer uit het groote *Laatste Oordeel,* dat omstreeks denzelfden tijd geschilderd werd.

De paters Jezuïeten toonden zich verlichte en gevatte kunstkenners. Zij hadden van Rubens bedongen, dat hij hun de schetsen van zijne zolderstukken zou afgeleverd ofwel een schilderij

voor een der zijaltaren hunner kerk gemaakt hebben. Rubens verkoos de schetsen te behouden en het altaarstuk te maken.

Van de *Mirakelen van St-Ignatius en Franciscus-Xaverius* hadden zij ook de schetsen bedongen. Deze werden hun geleverd en gingen met de schilderijen naar Weenen. Tusschen schetsen en schilderijen is wel eenig verschil, bewijzende dat Rubens zelf de samenstelling op het groote doek overbracht of ze onder de afwerking wijzigde. Die wijzigingen zijn niet van doortastenden aard, maar toch gewichtig genoeg. Zoo liggen er in de schets der *Mirakelen van den H. Ignatius* twee bezetenen in plaats van éénen op den grond; de rechtstaande vrouw houdt geen kind op den arm. In de *Mirakelen van den H. Franciscus-Xaverius* steekt de heilige de twee handen uit in plaats van er ééne ten hemel te heffen. De man met de kruk leunt er met den linkerschouder op in plaats van met den rechter. De lichtwerking in de schetsen is merkelijk beter versmolten en zachter dan in de schilderijen; oorzaak hiervan is dat de kleine, harmonieuser gekleurde stukken geheel van 's meesters hand zijn, terwijl de groote door hunne bontheid en koelheid de inmenging der leerlingen verraden.



Gewelf der O.-L.-V.-kapel in de Jezuïetenkerk te Antwerpen — Teekening (Albertina, Weenen)

Het altaarstuk dat Rubens schilderde in vergoeding der schetsen, die hij behield, is de *Hemelvaart van Maria*, die wij reeds bespraken. Een vierde altaartafel schilderde hij voor dezelfde kerk: *de Terugkeer der H. Familie uit Egypte (Œuvre.* Nr 183), door Nikolaas Rockox geschonken aan het altaar van Sint-Joseph, dat zich in den rechterbeuk beneden bevond. Het is waarschijnlijk gemaakt korts na de stukken van het hoofdaltaar, namelijk in 1620 of 1621. De wapens van den schenker, die boven het altaar geplaatst waren, werden overdekt door later aangebrachte versierselen. De schilderij werd uit de kerk verwijderd na de sluiting der Jezuïetenkloosters en aan een liefhebber verkocht. Zij was toen reeds geheel bedorven. In 1872 landde zij in het Metropolitan Museum van New-York aan. Bij de heropening der kerk werd zij door eene kopie vervangen. Het stuk was oorspronkelijk rond in het bovendeel met uitgesneden hoeken; men maakte het later vierkant. Het verbeeldt het kindeken Jezus de hand gevende aan Maria en tusschen haar en Joseph, die het bij den arm houdt, voortstappende. Het kind blikt teederlijk naar zijne moeder, die het insgelijks liefdevol aanschouwt. In de hoogte zetelt God de Vader tusschen twee engelen, die op de voortschrijdende groep neerziet; lager zweeft de H. Geest.

Onder de schilderijen, rond denzelfden tijd geschilderd als de stukken voor de Jezuïetenkerk, komt vooreerst in aanmerking *de Mirakelen van den H. Ignatius*, in de Sint-Ambrosius-



De Mirakelen van den H. Franciscus Xaverius
(Keizerlijk Museum, Weenen)



kerk van Genua, die toen de Jezuïetenkerk was *(Œuvre.* Nr 455). De schilderij werd besteld door Nicolas Pallavicini, den adellijken bankier, die peter was van Rubens' tweeden zoon en die de kapel van den H. Ignatius in de Jezuïetenkerk van Genua gesticht had. Armand Baschet vond in de papieren van de familie Carrega een nota zeggende : « In het jaar 1620 kwam « uit Vlaanderen de schilderij van den H. Ignatius, geschilderd door Rubens, om geplaatst te « worden op het altaar van den beschermheilige, dat de heer Nicolo Pallavicini aldaar deed op- « richten. » (1)

De schilderij werd dus gemaakt onmiddellijk na die der Jezuïetenkerk van Antwerpen. Zij heeft met deze veel overeenkomst. De samenstelling over het algemeen is dezelfde. De H. Ignatius staat ter halver hoogte in biddende houding ; nevens hem eenige paters zijner orde, beneden de ongelukkigen, die zijne hulp inroepen ; te midden eene moeder met drie kinderen, rechts twee zieken, een man en een vrouw, en de moeder die zich buigt over haar stervend kind, dat Ignatius komt te genezen. In de hoogte een roode gordijn, vastgehouden door een engel en het gezicht op een kerk. De samenstelling is eenvoudiger dan die van het Antwerpsch stuk, wel gevuld, zonder verwarring noch overladenheid ; op den veel donkerderen grondtoon komen de vleezen en enkele lichte draperijen krachtig en niet zonder hardheid uit. Het stuk is te slecht verlicht om voldoende te laten oordeelen over het deel, dat Rubens er aan nam ; zeer vermoedelijk echter, schilderde hij ook hier de onderste figuren en liet het overige aan zijne leerlingen over. Het stuk bevindt zich nog immer op het altaar en in de kerk voor welke het gemaakt werd, het altaar hoort tegenwoordig toe aan de familie Carrega.

DE HH. DOMINICUS EN FRANCISCUS TEN BESTE SPREKENDE VOOR DE WERELD. — Nog twee belangrijke altaarstukken behooren tot hetzelfde tijdperk : de *H. Dominicus en den H. Franciscus ten beste sprekende voor de wereld* en het *Drieluik van den H. Stephanus.*

Het eerste stuk *(Œuvre.* Nr 407) werd gemaakt voor het hoogaltaar der Predikheerenkerk te Antwerpen. De grondvesten van het koor, waarop zich dit altaar bevindt, werden in 1616 gelegd (2), het schijnt echter eerst een tiental jaren later voltooid, daar de sluitsteen van het gewelf de wapens draagt van Michaël Ophovius, die eerst in 1626 gewijd werd. Intusschentijd maakte Rubens de altaartafel, die hoogstwaarschijnlijk van 1619 dagteekent. Zij heeft toch groote overeenkomst in stijl met de *Mirakelen van Sint-Ignatius en Sint-Franciscus-Xaverius.* In de hoogte ziet men, tusschen God den Vader en God den H. Geest aan de eene zijde en Maria aan de andere, Christus, die gereed staat om de wereld te vernietigen. De H. Maagd steekt de handen uit, smeekende haren zoon om vergiffenis voor het zondige menschdom. Beneden een menigte heiligen. In het midden Sint-Franciscus en Sint-Dominicus, die de handen ten hemel heffen en Christus om genade bidden ; dan de H.H. Sebastiaan, Hieronymus, Catharina, Ambrosius, Augustinus, Gregorius, Thomas van Aquinen, Joris, Magdalena, Cecilia en tal van andere heilige vrouwen. Het werk is weer in twee deelen gescheiden, het onderste door Rubens geschilderd, het bovenste door een leerling, wellicht Cornelis Schut. Dit laatste is in smeltende zachte tonen gekleurd, de hemel staat in een gloriegloed, waarin blauwgrijze wolken zweven en O.-L.-V. in lichtblauw kleed met sterren bezaaid, geknield is. Het onderste is stevig van bewerking en van teekening ; daar zijn de vleezen vast, het licht stil en zuiver. Het geheel munt uit door de schoonheid der hoofden en de sierlijkheid der houdingen. De H. Sebastiaan in zijn naakte

(1) ARMAND BASCHET : *Rubens à Mantoue (Gazette des Beaux-Arts.* Avril 1864, blz. 334).

(2) 1616. Novus Chorus Prædicatorum fundatur. PAPEBROCHIUS : *Synopsis Annalium Antverpiensium.* Blz. 35.

vormen van jongen Hercules met blauwachtige tinten op armen en borst, met roode weerschijnen op de rondingen van hals en hand en been, is een prachtige mannenfiguur. Hij herinnert treffend aan den H. Sebastiaan uit het Museum te Berlijn, die een tiental jaren vroeger werd gemaakt; de H. Catharina, met gloedwarmen weerschijn op den arm en in de handholte, met blond haar en blond vleesch, samenhangende met den wazigen sluier die van haar hoofd op haren rug valt, is zijn waardige tegenhangster. Statig steekt tegen die jonkheid het figuur van Thomas van Aquinen, majestatisch dat van den H. Augustinus af. De HH. Dominicus en Franciscus, vooral deze laatste, zijn bewonderenswaardig in hun smeekende houding en uitdrukking: de eerste, meer man van de daad en van de wereld, komt in scherpen zwarten vorm op het lichtend geheel uit; de andere is meer de visionaris, uitgemergeld, levende voor den hemel. Het zeer lichtende stuk met veel gulden gloed boven en scherpe koele klaarte beneden, moest als een fanfare opgalmen van het zeer hooge altaar. Veel heiligdom bevat het niet: zorg noch angst overheerscht in dit tooneel van smeeken en vermurwen; maar het fijne krachtige licht, uitgegoten in overvloed over schoone krachtige lichamen, viert zijn triomf. Rubens zou in later jaren hetzelfde onderwerp hernemen, maar dan in dramatischer vorm en alleen met den H. Franciscus als voorspreker. Het stuk werd in 1794 door de Franschen als oorlogsbuit ontroofd. Door keizerlijk decreet van 1 Februari 1811 werd het aan het Museum van Lyon geschonken; zooals al de stukken, welke in 1815 niet meer te Parijs waren, bleef het in Frankrijk.

Een studie voor het hoofd van Sint-Joris bevindt zich in de Lacaze-zaal van den Louvre.

HET DRIELUIK VAN DEN H. STEFANUS. — Het *Drieluik van den H. Stefanus (Œuvre. Nr 410-413)* werd uitgevoerd voor de kerk der Sint-Amands-abdij te Valencijn; later kwam het eerst in de kerk van Notre-Dame-de-la-Chaussée en dan in die van St-Goorik, welke het in 1834 verkocht aan het stedelijk Museum. Het middeldeel verbeeldt de martelie van den H. Stefanus. Hij is neergeknield, met de handen op den rug gebonden, het oog verlangend, hoopvol ten hemel gericht; hij draagt een rijken kasuifel. Vóór hem staat een beul, gereed om met woest geweld een steen naar het hoofd van den martelaar te slingeren; een andere raapt een paar zware rotsklompen op. Achter den heilige staan zes beulen, die hem steenigen, onder hen bevindt zich een neger. Om meer geweld aan den worp te geven, zet een hunner den voet op de heup van den heilige, een houding, welke aan die van een der beulen uit de *Geeseling* in de Predikheerenkerk te Antwerpen herinnert. Een hond zet tand en poot in de kleeren van den diaken. Ter linkerzijde de hoofden van twee Joodsche priesters; in den hooge een groep groote engelen, die den martelaar kronen en een palm aanbrengen. In het linkerluik ziet men den heilige prediken. Hij staat op de trappen van eenen tempel en verkondigt de nieuwe leer aan vier priesters der synagoog, op wier gelaat woede en wraaklust te lezen staan. In het rechterluik ziet men de begrafenis van den heilige. Het lijk wordt gedragen door twee eerbiedwaardige mannen, geholpen door twee jongere; twee oude vrouwen zien het schouwspel aan. In de hoogte tronen O.-L.-V. en eene jonge heilige, die den kasuifel van den martelaar vasthouden.

Het drieluik heeft veel geleden, maar is niettemin een merkwaardig stuk gebleven. Het middelpaneel is van klaren toon met levendige kleuren geschilderd, de beweging overvloedig en afgewisseld. De figuren uit de hoofdgroep van dit stuk zijn van Rubens' hand, die van God den Vader, God den Zoon en de engelen zijn van eene andere hand en door hem hertoetst. De leerling, die hem hielp in het hoofdgedeelte, schilderde den binnen- en buitenkant der luiken; het was waarschijnlijk Cornelis Schut. Ik herinner mij nog levendig dat ik veel jaren geleden voor de schilderij zat mij afvragende waaraan het groote verschil tusschen de luiken en het

middenstuk toe te schrijven was. Reeds herhaaldelijk had ik mij soortgelijke vraag gesteld, evenals ik dikwijls onderzocht had waarom er tusschen het onder- en het bovendeel eener schilderij zulk een treffend onderscheid was op te merken, en terwijl ik daar zoo dubbende zat en het werk onderzoekende, ging mij in eens het licht op dat mij in mijne verdere nasporingen zoo dikwijls den weg wees : de deelen, die mij troffen door hunne schoonheid, waren van Rubens' hand, die van minder gehalte waren het werk zijner helpers.

De groote overeenstemming tusschen den schildertrant van dit werk en van de *Mirakelen van Sint-Ignatius* en *Franciscus-Xaverius,* laat ons toe met voldoende zekerheid het stuk onder de werken van de jaren 1619-1620 te rangschikken.

Een der luiken *de Begrafenis van den H. Stefanus* herinnert levendig aan *de Graflegging van Christus,* door Michel Angelo Caravaggio, die Rubens navolgde in een stuk, dat de Liechtenstein-galerij bezit en waarvan wij hooger (blz. 101) spraken.

VERDERE ALTAARSTUKKEN EN GRAFTAFELS. — Nog enkel andere altaarstukken en graftafels van minder belang behooren tot denzelfden tijd.

Voor het altaar der Augustinenkerk te Munchen schilderde Rubens, omstreeks 1617, een *H. Drievuldigheid,* die zich nu in de Oude Pinakotheek derzelfde stad bevindt *(Œuvre.* Nr 83). God de Vader en God de Zoon zetelen in de hoogte, de H. Geest zweeft tusschen beiden ; lager dragen drie engeltjes een wereldbol. De schilderij is breed geborsteld in helderen toon, maar wat theatraal van ineenzetting. Het is het werk van een leerling, eenigszins overzien door den meester.

Op eene schilderij van denzelfden tijd is de H. Drievuldigheid nagenoeg op dezelfde wijze afgebeeld, behalve dat men in het benedendeel St-Jan den evangelist en St-Paulus ziet en in het bovendeel de H. Geest ontbreekt. Zij bevindt zich in het groot hertogelijk Museum van Weimar *(Œuvre.* Nr 85). Smith beweert dat zij voortkomt uit de kerk van den Engelbewaarder te Madrid. Zij heeft schrikkelijk geleden en is het werk van een van Rubens' leerlingen.

Wij kennen nog een derde *H. Drievuldigheid (Œuvre.* Nr 82). Deze hoort toe aan het Antwerpsch Museum. De opvatting van het onderwerp verschilt hier geheel van de twee voorgaande stukken en is op zich zelve ongemeen genoeg. In plaats van de drie goddelijke personen af te beelden in hun macht en glorie, stelde Rubens hier God den Zoon voor als een lijk, rustende op den schoot zijns vaders, die den lijkdoek opheft met bedrukt gelaat, als riep hij het medelijden van den toeschouwer in. Daarboven de H. Geest, nauwelijks aangeduid; rechts en links een weenende engel, de marteltuigen der passie dragende. Al de personages zijn vluchtig, haast kladderig geborsteld door helpers en in den ruwe hertoetst door den meester. Alleen de doode Christus moest uitkomen en werd door Rubens geschilderd. Hij ligt met de beenen uitgestrekt, het rechter schuins afwijkende, het linker geheel naar voren uitgestoken ; de linkerarm, waarop het hoofd rust, is over de knie van God den Vader geplooid, het bovenlijf leunt tegen dezes borst. Heel het figuur maakt een algemeen bewonderde brok van kunstige verkorting uit. Zulke doode Christus in het verkort gezien ontmoet men een paar malen in de Italiaansche schilderschool. De meest gekende is die van Mantegna in het Museum van Milaan, een tweede is die van Tintoretto in de *Ontdekking van het lijk van St-Marcus* uit hetzelfde Museum, die stellig Rubens tot voorbeeld dienden.

Het stuk komt voort uit de kapel der H. Drievuldigheid in de kerk der groote Carmelieten op de Meir te Antwerpen. Het werd, evenals het altaar waarop het stond, geschonken door Josina van der Cappelle, vrouw van Jan de Paepe, griffier der stad Antwerpen. Beide echtge-

nooten rustten aan den voet des altaars. Josina van der Cappelle stierf den 10en April 1621 Waarschijnlijk werd het stuk ongeveer een jaar vroeger geschilderd.

In 1617 of 1618 schilderde Rubens nog een *Dooden Christus (Œuvre.* Nrs 327-331) voor het graf van een anderen Antwerpenaar, den koopman Jan Michielsen, die den 20en Juni 1617 stierf. Het gedenkteeken bevond zich tegen een pijler van den lagen linkerbeuk in de O.-L.-V.-kerk te Antwerpen; het werd tot aandenken van den afgestorvene opgericht door zijne vrouw, Maria Maes, waarschijnlijk een jaar na den dood van haren man. Het stuk draagt den naam van Christus op het stroo en maakt deel van een drieluik, dat in 1794 naar Parijs werd ontvoerd, in 1815 terugkeerde en sedertdien aan het Museum van Antwerpen toehoort.



De Marteling van den H. Stephanus
(Museum, Valencijn).

De doode Christus is neergezet op den boord zijner graftombe, die met een bundel stroo bedekt is, de spierwitte lijkdoek bedekt zijn beenen, het bovenlijf is naakt. Hij is wel dood: zijn rechterarm hangt stijf naar beneden, zijn linker valt ontspannen op de zijde, zijn hoofd rust op de schouder als ware de hals gekraakt. De blauwe lijktinten rijzen over de doodsche bleekheid van het gelaat, de handen zijn er haast geheel mee overdekt en op de armen en borst overheerschen zij de vettige warme tonen die er nog op liggen. Haar en baard hangen ordeloos en vormeloos; de oogen zijn weggesmolten, de mond is nog slechts een paarsche holte. Het is het deerniswaardig overblijfsel van een mensch en van een martelaar. Op alle omtrekken is het lijk met bloedige lijnen omzoomd. Langs de armen en de handen, langs de zijde en op de schouders heeft het roode vocht boorden van vermiljoen gelegd, in de haren is het gestold, in de wenkbrauwen geklonterd, de neusgaten heeft het gevuld. Wanneer men dezen Christus vergelijkt bij dien der *Afdoening,* dan ziet men in den eenen den dooden God, die in zijne ongedeerde schoonheid bevallig wordt uiteengehouden, terwijl men hier een menschenwrak te zien krijgt, jammerlijk ineenzakkende en duidelijk vertoonende, dat de dood haar werk van ontbinding begonnen heeft. Maria houdt den lijkdoek opengespreid boven het hoofd van haren zoon, als toonde zij het bewijs der gegrondheid harer smart; weeklagend heft zij het bleeke aangezicht en de roodgekreten oogen omhoog. Joannes, Maria Magdalena en Jozef van Arimathea volledigen de omlijsting met hun afgestompte trekken, in gedempte tonen gekleurd, versuft door de droefheid. Het middelpaneel is geheel door Rubens geschilderd: het lijk en de witte doek is met

de meeste zorg gepenseeld en komt sterk uit boven de overige figuren, die vluchtiger, doffer gehouden zijn om alleen het hoofdfiguur te laten spreken.

De luiken verbeelden links Maria met het Jesuskind, dat geheel naakt recht staat op een grijs steenen voetstuk, waarop een grauwe en een witte doek liggen en dat wezenloos blikt naar het middenpunt. Op de rechterluik staat Sint-Jan de evangelist met een opengeslagen boek in de hand, opziende naar den arend, die naar hem komt gevlogen. Hij is, evenals O.-L.-V., door een leerling aangelegd maar in de zakelijke deelen door den meester overschilderd.

De buitenzijde der luiken zijn in grauwschildering en verbeelden rechts O.-L.-V. met het kind in de armen, dat beide handjes opheft om moeders gelaat te streelen; links de Zaligmaker met den wereldbol in de eene hand, zegenende met de andere.



DE H. DRIEVULDIGHEID MET ENGELEN
(Museum, Antwerpen)

Rubens herhaalde het luik met de Madonna in een stuk, dat vroeger toehoorde aan de hertogen van Marlborough en bij den verkoop dezer verzameling eigendom werd van den heer Sedelmeyer te Parijs *(Œuvre.* Nr 190). Het Museum l'Ermitage te Sint-Petersburg bezit een tweede exemplaar dezer Madonna, een zeer verzorgd stuk, geheel van Rubens' hand en van denzelfden tijd als de schilderij uit het Museum te Antwerpen.

Een derde *Doode Christus (Œuvre.* Nr 317), tot denzelfden tijd behoorende, is die uit het Museum van Brussel, van welken wij hooger spraken en waarin een H. Franciscus zich onder de treurenden bevindt (zie blz. 228).

Een vierde komt voor in *de Graflegging van Christus*, eene schets, toehoorende aan de Pinakotheek van Munchen *(Œuvre.* Nr 332). Christus is neergelegd op een steen voor den ingang van het graf. St-Jan houdt zijn hoofd en een zijner armen vast, Maria heft den anderen arm op en aanschouwt den hemel met hoogst smartelijke uitdrukking. Nevens haar weent een oude vrouw. Maria-Magdalena wascht de voeten van den Zaligmaker, een jonge vrouw staat haar bij. Achter deze ziet men Nicodemus en Jozef van Arimathea en verder twee vrouwen, die in het graf neerdalen. De schets is breed geschilderd, vol licht en kleur; op den bruingrijzen achtergrond komen de figuren schitterend uit, de schaduwen op de ronding van het lijf zijn zwartbruin, de bleeke Christus is op zijn witte lijkwade in nog al onfraaie houding neergelegd,

maar de samenstelling over het algemeen is zeer gelukt. Wij kennen het werk niet voor hetwelk deze schets eene voorbereiding was. Michel zegt, dat er op het hoogaltaar der Capucienenkerk te Kamerijk zich een *Graflegging van Christus (Œuvre.* Nr 323bis) bevond; wat van deze geworden is weet men niet. In het stuk genaamd Rubens' werkplaats dat zich bevindt in het Pitti-paleis te Florence staat de groote schilderij afgebeeld.

In 1620 graveerde Vorsterman eene *Aanbidding der Herders (Œuvre.* Nr 150), die zich in het Museum van Rouaan bevindt en die kort te voren geschilderd werd. Rubens gelastte een leerling met de uitvoering en overtoetste het werk. De schilderij kwam te Parijs als buit gemaakt in de landen, veroverd door de Fransche republiek; toen zij in 1803 aan het Museum van Rouaan geschonken werd, ging zij door als voortkomende uit de Nederlanden. Volgens Michel bevond zij zich vroeger op het hoofdaltaar der Capucienenkerk te Aken. De Heilige Familie, met os en ezel, bevindt zich aan de rechterzijde, aan de linker ziet men een groep van drie herders en drie herderinnen. Een dezer laatste heeft een ei uit een korf genomen en steekt het uit naar het kind; de andere staan in ootmoedige, eerbiedige houding, twee met gevouwen handen en met opgelichten hoed, naar het kind te kijken. Rubens maakte drie studieteekeningen voor de neergeknielde herderin, die het ei aanbiedt, welke zich in de Albertina bevinden; dezelfde figuur komt voor in *Achilles onder de dochters van Lycomedes.*

Vermoedelijk schilderde hij rond denzelfden tijd of korts daarna *de Aanbidding der Herders (Œuvre.* Nr 151), die zich nu in de Magdalenakerk van Rijsel bevindt. De groep der H. Familie is dezelfde. De herderin met het ei ontbreekt, maar de oude vrouw en de man die zijn hoed in de handen houdt, zijn met weinig veranderingen herhaald; de twee andere figuren verschillen sterker. Het stuk werd gemaakt voor de Capucienenkerk te Rijsel; na de Fransche omwenteling werd het aan de Magdalenakerk gegeven. Het is zoo hoog geplaatst en zoo slecht verlicht, dat men het niet betamelijk beoordeelen kan. Wij weten ook niet met juistheid wanneer het geschilderd werd; alleen vinden wij dat het gegraveerd werd in een Missaal, die in 1627 te Antwerpen verscheen. (1)

De *Geboorte van Christus (Œuvre.* Nr 148), die ons uit een gravuur van Schelte a Bolswert bekend is en het *Huwelijk van Maria en Jozef (Œuvre.* Nr 142), dat ons nog alleen bewaard bleef in een plaat van denzelfden graveur en uit verscheiden herhalingen, schijnen ons ook rond het jaar 1620 gemaakt te zijn.

Voor altaren werden in dit tijdperk nog gemaakt: de *Heilige Maagd de hulde van de vier boetvaardigen en van andere heiligen ontvangende (Œuvre.* Nr 209), een stuk, dat zich in het Museum van Cassel bevindt, waar het nu aan Antoon van Dijck wordt toegeschreven, zooals het hem in 1749, toen het door de groothertogelijke verzameling werd aangekocht, werd toegekend. De samenstelling is wel van Rubens; aan den H. Dominicus gaf hij de trekken van pater Ophovius, die voor zijn biechtvader doorgaat; aan den kleinen Joannes en het Christuskind gaf hij de trekken zijner twee zoontjes, Albertus, toen vijf, en Nikolaas, één jaar oud, zoodat het werk in 1619 moet uitgevoerd zijn. Een groot stuk, *de Boetvaardige zondaars,* bevond zich in Rubens' nalatenschap en komt in den inventaris zijner schilderijen onder nr 160 voor. In het stuk van Cassel troont de H. Maagd met het kindeken Jesus rechtstaande op hare knie; de vier boetvaardigen, de Verloren Zoon, Maria-Magdalena, St-Augustinus en koning David huldigen haar. Nevens deze bemerkt men nog de H.H. Franciscus, Dominicus en Joris. Van al de figuren zijn die van den Verloren Zoon en van Maria-Magdalena wel de beste en

(1) *Missale Romanum.* Antverpiæ apud Societatem Librorum Officii Ecclesiastici, 1627, in-folio.

zeker door Rubens geschilderd, de overige zijn min of meer door hem hertoetst. Het stuk, ofschoon klaarblijkelijk bestemd om als altaartafel te dienen, vond nergens plaats. Het Museum l'Ermitage van St-Petersburg bezit er eene herhaling van, geschilderd door een leerling, lichtelijk hertoetst door den meester *(Œuvre.* Nr 210).

Voor het graf van Jeremias Cock en zijne familie, in het hooge koor der Sint-Walburgiskerk, te Antwerpen, schilderde Rubens een *Christus zegepralende over de Dood en de Zonde (Œuvre.* Nr 378). Tijdens de Fransche omwenteling verdween het stuk en ging in privaat bezit over. Het hoorde in 1897 toe aan den Parijschen kunsthandelaar Charles Sedelmeyer. Het heeft veel geleden en is geen der kapitale werken van Rubens; het is eenvoudig ineengezet, met lichte hand uitgevoerd, leerlingen hebben er aan geholpen en niettemin heeft het een grootschheid van samenstelling, een fierheid van gang, die duidelijk laat zien welken machtigen adem Rubens ook zijn eenvoudige en haast decoratieve scheppingen inblies. Christus zit neer op zijn graf in de houding van een zegepraler. Het bovenlijf is naakt, rondom den gordel ligt een wit doek, op de kniën een roode draperij die over den rechterarm geplooid is. De linkerhand steunt op den grafsteen ; in de rechterhand houdt de Heiland een wit vaandeltje met een rood kruis er op. Drie engelen fladderen rond hem, de eene met een lauwerkroon, de tweede met een palm, de derde op een trompet blazende die de dooden onder Christus' voeten doet verrijzen. Rechts stijgen vlammen uit den mond der helle op. Christus is wel de zegepraler : in het volle bewustzijn zijner macht troont hij daar als verwonderd tot een nieuw leven te zijn opgestaan met wijd opengaande oogen; als in een visioen ziet hij de wereld weer, waarin hij nu niet meer als lijder maar als almachtige overwinnaar terugkeert. De engelen zijn met bekoorlijken zwaai in de lucht geworpen, hunne beweging, het gefladder van Christus' banier en van zijn draperijen vullen op gelukkige wijze heel de ruimte en doen de rustige majesteit van Christus nog treffender uitkomen.

Rubens schilderde meer dan eens dit onderwerp. In verscheiden veilingen, waarvan de laatste ons bekende, die van Robit is (Parijs 1801), komt er een stuk voor waarin hij het behandelde *(Œuvre.* Nr 379). Van een ander, een altaarstuk, dat in 1777 verkocht werd met de werken, voortkomende uit de Jezuïetenkerken van ons land, bezit Z. M. de koning der Belgen de schets *(Œuvre.* Nr 380).

Op last der aartshertogen Albertus en Isabella schilderde Rubens een Sint-Joseph *(Œuvre.* Nr 465) voor het altaar van het klooster der paters Carmelieten, in het bosch van Morlane bij Namen. Op 29 Maart 1621 werd hem daarvoor de som van 530 gulden geteld. Het stuk wordt vermeld in den catalogus der veiling Munro (Londen, 1878) en is ons enkel bekend uit eene naamlooze gravuur, door G. Donck uitgegeven en uit een kopij die de Jezuïetenkerk te Keulen bezit. De heilige is voorgesteld het kind Jesus op den arm en eene lelie in de hand dragende. Hij richt de blikken ten hemel waar de H. Drievuldigheid verschijnt. Nevens hem staat aan de eene zijde een engel, die bloemen draagt in zijn opgeheven kleed en er van aan het kind aanbiedt. Aan de andere zijde komen nog twee engeltjes met bloemen aandragen.

RUBENS EN SIR DUDLEY CARLETON.

Gedurende het half dozijn jaren, waarover wij hier handelden, lag Rubens' levensgeschiedenis in de geschiedenis zijner werken. Zoolang wij spraken over stukken uitgevoerd voor kerken, hadden wij meestal eenige aanduidingen omtrent hun ontstaan. Nu eens waren het de rekeningboeken van gilden of geestelijke heeren, dan opschriften van altaren of grafsteenen, die ons

zekerheid verschaften over sommige stukken en ons toelieten door vergelijking van stijl met voldoende waarschijnlijkheid aan de anderen een jaartal toe te kennen. De echtheid dier werken was historisch bewezen, daar zij in de kerken bleven waar zij voor gemaakt werden. Voor de schilderijen, door bijzonderen besteld of aangekocht, ontbreken ons deze kostelijke oorkonden. Voor de meesten kunnen wij slechts uit den werktrant opmaken tot welk tijdperk zij behooren; voor eenige doet de naam der graveurs of het jaar waarop dezes werk verscheen, eenig licht opgaan; voor enkele andere verschaft ons de briefwisseling van Rubens of eenig ander document zeer welkomen inlichtingen, maar het getal dezer is bedroefd klein.



Sir Dudley Carleton, gegraveerd naar de schilderij van Mierevelt.

Wat Rubens' briefwisseling ons over zijn leven en werken van 1616 tot 1621 laat kennen, willen wij dan in de eerste plaats hier meedeelen. Buitengewoon belangrijk zijn de bijzonderheden, welke wij vinden in de oorkonden betreffende de onderhandelingen door hem gevoerd met Sir Dudley Carleton, die in 1626 den titel van baron Inbercourt en twee jaar later dien van Viscount Dorchester verkreeg. Door een gelukkig toeval zijn zoowel de brieven tusschen hem en Rubens als zijne diplomatieke correspondentie, waarin de kunstenaar vermeld wordt, bewaard gebleven in het Engelsch Rijksarchief. Sir Dudley Carleton was van in 1602 in het diplomatiek leven getreden en sedert 1610 vervulde hij het ambt van afgezant, achtervolgens in Venetië, in den Haag en te Parijs. In September 1616 was hij zich komen vestigen in den Haag. Slechts weinige weken woonde hij daar, toen hij Toby Matthew, een geboren Engelschman, die te Leuven woonde en dien hij beschermde en als onderhandelaar bezigde in het aankoopen van kunststukken, gelastte Rubens een diamanten halsketting van Milady Carleton in ruiling tegen een schilderij van den Antwerpschen meester aan te bieden. Den 9en October 1616 zendt Matthew aan Carleton bericht over de wijze waarop Rubens het voorstel onthaald had. De schilderij van den meester, waarop de Engelsche staatsman zijne keus had laten vallen, was een *Jacht van Europeanen op wolven en vossen*, een buitengewoon

groot stuk, metende 18 voet in de lengte en 11 of 12 in de hoogte (5 1/2 op 3 1/2 meters). Rubens vroeg er 80 pond sterling voor en daar de diamanten ketting slechts op 50 pond werd geschat, zou Carleton er nog 30 pond bij te leggen hebben. Deze laatste sloeg niet dadelijk toe en Rubens verkocht intusschen de schilderij aan den hertog van Aarschot. Hij maakte er echter eene verkleinde herhaling van, die hij door Toby Matthew aan Carleton in ruil der ketting aanbood. De koop werd gesloten ; in April 1617 was Rubens' nieuw werk grootendeels voltooid en in Juli was het geheel gereed om verzonden te worden. In den loop dezer onderhandelingen met Rubens en door dezes tusschenkomst, kocht Carleton nog schilderijen van Jan Breughel, Frans Snijders en Sebastiaan Vrancx.

Op zijn doortocht in Augustus 1616, had Carleton te Antwerpen zonder eenigen twijfel de altaarstukken van Rubens en waarschijnlijk andere werken van hem gezien en die kennismaking deed hem smaak vinden in 's meesters schilderijen. Hij was sedert lang een warme en verlichte kunstvriend ; hij behoorde tot de klas van ontwikkelde Engelsche kenners, onder welke zijn tijdgenoot en vriend, de graaf van Arundel, de voornaamste is. In alle landen van Europa zagen zij uit naar het beste wat oude en nieuwe scholen voortbrachten en zij begonnen de verzamelingen aan te leggen, waarop twee, drie eeuwen lang Engeland te recht roem droeg en die, helaas! in de laatste jaren zoo jammerlijk aan het uiteenspatten zijn. Gedurende zijn verblijf in Italië, had hij zich een aanzienlijk getal antieke beeldhouwwerken aangekocht, die hem in 1617 uit Venetië naar den Haag werden toegezonden.

Rubens, zelf een groot bewonderaar van antieke marmers, vernam nog vóór den eersten November van dit jaar de heugelijke tijding der aankomst van die schatten en al dadelijk maakte hij met Georges Gage, een anderen zaakgelastigde van Carleton, het plan om de beeldhouwwerken in den Haag te gaan zien. Maar Gage moest naar Spanje reizen en het bezoek werd opgegeven. Niet lang zou het daar bij blijven. Rubens vernam weldra, dat Carleton lust had schilderijen van hem te bezitten en in ruiling daarvan zijne beeldhouwwerken te geven. Hij verloor geen tijd : te Antwerpen bevond zich dan een schilder van Haarlem, Frans Pietersz. De Grebber, die ook aan kunsthandel deed en dien hij in Haarlem moet aangetroffen hebben, toen hij eenige jaren vroeger een tochtje door Holland maakte. Balthasar Gerbier verhaalt in zijn *Eer ende Claght-Dicht ter eeren van den Lofweerdighen constrijcken en gheleerden Henricus Goltius* (1), dat « Rubens, Breughel, Van Baelen ende sommige meer in Hollant zijnde, werden, » rijsende van Haerlem, van Goltzius en andere gheesten derselver Stadt in een Dorp (hun » boertighs onbekent toeghemaeckt hebbende), gearesteert om de Edele Gheesten eer aan te doen » ende om voor het letste uyt eenen ombeveynsden boertighen Roomer malcanderen de Vriend- » schap ende foy toe te drinken. » Hendrik Goltzius, de beroemde graveur en schilder, stierf den eersten Januari 1617. Rubens bevond zich dus in Holland vóór dien datum en waarschijnlijk in 1611 toen hij, zooals wij zagen, voornemens was er heen te gaan (blz. 213). Hij maakte daar misschien toen kennis met De Grebber. In dezen trof hij een geschikten handelsman aan, dien hij moet beproefd hebben vóór hij hem in zijne onderhandelingen met Carleton mengde. Inderdaad, in den brief, dien hij hem den 17^en Maart 1618 voor den Engelschen gezant meegaf, noemt hij hem een deftig, braaf man, op wiens eerlijkheid men in alle zekerheid betrouwen mocht. Hij stelde in bedoelden brief voor dat Carleton aan De Grebber de marmers zou toonen en toelaten er aanteekeningen over te nemen. De gewichtige ruiling kreeg spoedig haar beslag.

(1) Gedrukt te 's Gravenhage bij Aert Meuris 1620. Aangehaald door HENRI HYMANS : *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*. 1892, blz. 402.

Reeds den 28en April 1618 schreef Rubens aan Dudley Carleton om hem zijn vertrouwen in den goeden afloop der zaak uit te drukken. De eigenaar der antieke beelden had hem den prijs doen kennen, dien hij zelf er voor betaald had en Rubens zond hem een lijst der werken, die hij voor het oogenblik beschikbaar had. De meeste dezer waren voltooid en de schilder verbond zich diegene waaraan nog iets te doen viel, zoo spoedig mogelijk af te maken of er andere naar Carletons believen te schilderen. De prijs door Carleton gevraagd voor zijne antieken was zes duizend gulden. Rubens bood hem 12 zijner stukken, tegen een gezamenlijken prijs van 6850 gulden aan. De lijst dezer stukken is een der belangrijkste oorkonden voor de geschiedenis van Rubens; wij deelen ze daarom in haar geheel mede.

Prometheus geboeid op den Caucasusberg met een arend, die hem den lever verscheurt. Oorspronkelijk stuk van mijne hand, de arend uitgevoerd door Snyders. Hoog 6 voet, breed 8 voet. Waarde 500 gulden.

Daniël te midden van verscheiden leeuwen, naar de natuur geschilderd. Oorspronkelijk stuk, geheel van mijne hand. Hoog 8 voet, breed 12 voet. Prijs 600 gulden.

Luipaarden, naar de natuur geschilderd, met Saters en Nymfen. Oorspronkelijk stuk van mijne hand, met uitzondering van een zeer schoon landschap, werk van een man zeer behendig in het vak. Hoog 9 voet, breed 11. Prijs 600 gulden.

Leda met de zwaan en Cupido. Oorspronkelijk van mijne hand. Hoog 7 voet, breed 10. Prijs 500 gulden.

Christus aan het Kruis, van natuurlijke grootte. Men houdt het voor wellicht het beste stuk, dat ik ooit gemaakt hebbe. Hoog 12 voet, breed 6. Prijs 500 gulden.

Een laatste Oordeel. Begonnen door een mijner leerlingen naar een veel grooter samenstelling, uitgevoerd voor den prins van Neuburg, die er mij 3500 gulden contant voor betaald heeft. Deze schilderij is niet afgewerkt, ik zou ze geheel hertoetsen, zoodat zij voor een oorspronkelijk werk zou doorgaan. Hoog 13 voet, breed 9. Prijs 1200 gulden.

Sinte-Pieter het muntstuk uit den visch halende om den tol te betalen; rondom hem andere visschers naar de natuur geschilderd. Oorspronkelijk van mijne hand. Hoog 7 voet, breed 8. Prijs 500 gulden.

Eene Jacht, begonnen door eenen mijner leerlingen, met ruiters en leeuwen, naar eene schilderij gemaakt voor den doorluchtigen hertog van Beieren. Geheel hertoetst door eigen hand. Hoog 8 meters, breed 11. Prijs 600 gulden.

De twaalf Apostelen en Christus, door mijne leerlingen, naar de oorspronkelijke stukken van mijne hand, die de hertog van Lerma bezit; zij zullen geheel door mij hertoetst worden. Hoog 4 voet, breed 3. Prijs 50 gulden per stuk.

Een schilderij, verbeeldende *Achilles in vrouw gekleed,* uitgevoerd door den besten mijner leerlingen, geheel hertoetst door mijne hand, een zeer aanvallige samenstelling, vol zeer mooie meisjes. Hoog 9 voet, breed 10. Prijs 600 gulden.

Een naakte *Sint-Sebastiaan* van mijne hand. Hoog 7 voet, breed 4. Prijs 300 gulden.

Een *Susanna,* door eenen mijner leerlingen maar hertoetst door mijne hand. Hoog 7 voet. breed 5. Prijs 300 gulden.

Van de twaalf werken, in deze lijst vermeld, zijn er ons nog slechts vijf met zekerheid bekend, namelijk *Prometheus, Daniel te midden der leeuwen, de twaalf Apostelen, Achilles in vrouw verkleed* en *Sint-Sebastiaan;* het is wel mogelijk dat de *Luipaarden met Saters en Nymfen* doelen op een schilderij, die behouden bleef, maar dan nog zou de helft der hier beschreven stukken verloren zijn gegaan, een bewijs hoeveel der werken van den meester wij niet meer kennen.

Belangrijk nog is het te zien, hoe Rubens zelf erkent dat hij zich in groote mate liet helpen door zijne leerlingen en andere schilders. Van de twaalf nummers zijn er volgens zijne getuigenis slechts vijf van zijne hand: *Daniël, Leda, Christus aan het Kruis, Sinte-Pieter* en *Sinte-Sebastiaan.* Hij schilderde dus in den regel minder dan de helft zijner stukken alleen. In een der zeven overige werken schilderde Snijders een arend, in een andere maakte een landschapschilder den achtergrond, drie waren herhalingen van vroeger stukken door zijne leerlingen uitgevoerd en door hem hertoetst, twee waren begonnen door zijne leerlingen en door hem voltooid. Wij leeren uit de lijst, dat Rubens zijne gewone werken schatte op 500 of 600 gulden, nagenoeg 3000 of 3600 frank naar de huidige geldwaarde; hij deed natuurlijk als aanbeveling en verrechtvaardiging van een hoogeren prijs gelden, dat hij ze alleen had gemaakt, alhoewel diegene waaraan een helper gearbeid had, niet veel minder worden geschat, vooral wanneer die medewerker zijn beste leerling Antoon van Dijck was.

Volgens Rubens' bewering kostte een schilderij, die hij geheel alleen maakte, wel dubbel zooveel als die waaraan zijne leerlingen hadden meegewerkt. (1) Zoo luidde de regel, maar aan dien regel waren zeker wel uitzonderingen. Inderdaad, wij zien in de lijst der schilderijen, die hij Dudley Carleton aanbood, dat de *Achilles tusschen de dochters van Lycomedes,* door van Dijck gemaakt en door Rubens hertoetst, 600 gulden geschat werd, terwijl zijn *Daniël,* die iets grooter en geheel van zijn hand was, op gelijken prijs werd gesteld.

Dudley Carleton verklaarde in zijn antwoord alleen werken van Rubens' hand te willen en aanvaardde bijgevolg den *Promethens, Daniël, de Saters met de tijgers, Leda, Sint-Pieter* en *Sint-Sebastiaan;* de *Christus aan het Kruis* weigerde hij als te groot van afmeting. De gezamenlijke waarde der gekozen stukken beliep dus slechts 3000 gulden, en hij stelde voor de helft van den prijs der marmers in tapijtwerken te laten betalen. Daarop bood Rubens hem aan niet voor 3000, maar wel voor 4000 gulden schilderijen te leveren, verbindende hij zich voor de overige 2000 gulden tapijtwerken te bezorgen. Men kwam overeen, dat Carleton nog *de Leeuwenjacht* en de *Susanna* zou aanvaarden, die samen op 900 gulden geschat waren, dat Rubens voor de ontbrekende 100 gulden een klein stukje zou schilderen en verder 2000 gulden ter beschikking van Carleton zou stellen om de door dezen gekozen tapijten te betalen. Carleton nam inderdaad tegen honderd gulden het stukje *Abraham Sara doorzendende* en koos voor twee duizend gulden tapijten, voorhanden bij de Antwerpsche kooplieden.

Den eersten Juni 1618 waren de negen schilderijen ingepakt en verzonden, drie dagen vroeger had Carleton door tusschenkomst van Frans Peetersz De Grebber de marmeren beeldhouwwerken uit den Haag naar Antwerpen gestuurd. Waarin deze bestonden kunnen wij opmaken uit den inventaris der beeldhouwwerken, in 1617 uit Venetië naar Carleton in den Haag verzonden. Deze lijst bevat: 21 groote figuren, 8 kinderfiguren, 4 torso's, 57 koppen, waaronder 12 kleine, 17 pedestalen of plinten, een groote en 4 kleine urnen, 4 half verheven beeldhouwwerken, 6 voeten, eene hand, een steen met inschriften en een beeldje van den H. Sebastiaan. Hierbij zijn waarschijnlijk te voegen 18 borstbeelden van Romeinsche keizers, die in 1616 uit Brussel naar Carleton gezonden werden. Het was een heel Museum van antieken, dat Rubens voor geringen prijs aanwierf. Het moest moeilijk te bergen zijn in zijne woning, hoe ruim die ook mocht wezen. Hij liet daarom waarschijnlijk achter zijn woonhuis in zijn tuin het Pantheon bouwen dat hem tot Museum diende. Lang bezat hij zijne marmers

(1) Mais de desdire ce que j'ay dit, à Messrs nos Juges, asçavoir que la peinture ne vaut pas autant, ce n'est pas ma façon de faire; car si j'eusse fait tout l'ouvrage de ma main propre, elle vaudroit bien le double. (Brief van Rubens aan William Turnbull, 26 Januari 1621. *Correspondance.* II, blz. 273).

niet; in 1625 verkocht hij ze met andere kunstwerken aan den hertog van Buckingham. Hij behield enkel eenige fraaie antieke koppen, waaronder er wellicht enkele waren, die hij uit Italië medebracht. Deze koppen zijn de eenige marmeren beeldhouwwerken, die voorkomen in de beschrijving zijner nagelaten kunstschatten. Rubens' kabinet van oudheden was al spoedig vermaard onder de liefhebbers. De meest beroemde onder hen, Nicolas Peiresc, schreef er den 17en Januari 1620 over aan zijnen Antwerpschen vriend Gaspar Gevartius: „Ik zou wel eene reis naar uw land willen doen om de verzameling van Rubens te bezichtigen en vooral die schoone koppen van Cicero, Seneca en Chrysippus, van welke ik hem zoo mogelijk wel een krabbelingetje zou willen vragen." Rubens' groote liefhebberij in later jaren waren de gesneden steenen, de Cameëen of agaten, zooals hij ze gewoonlijk noemde, die hij aan zijn zonen Albertus en Nikolaas naliet.



Christus aan het Kruis — Teekening (Museum, Rotterdam).

Nauwelijks was de briefwisseling tusschen Rubens en Carleton, betrekkelijk de antieke beeldhouwwerken, ten einde geloopen, of een andere onderhandeling tusschen beiden ving aan. Een vriend van den Engelschen afgezant, Lord Danvers, verzocht hem den 12en Juli 1619, een Italiaansche schilderij, welke hij bezat, zijnde een *Schepping*, door Bassano, te ruilen tegen een stuk van Rubens, dat hij dan ten geschenke zou geven aan den erfprins van den Engelschen troon, den toekomenden Karel den eerste. Men verlangde van hem een *Jacht* en hij beloofde er een te maken met leeuwen en tijgers en jagers te voet en te paard, in den aard van die, welke de hertog van Beieren bezat, maar kleiner, mits men hem 100 philipsen, dat is 250 gulden, bijpaste. De zaakgelastigden van Sir Dudley Carleton, William Trumbull en Toby Matthew, vonden dezen prijs overdreven en meenden dat tachtig ducaten of 208 gulden al ruim wel was. Rubens verklaarde dat hij niet liet afdingen en de zaak aan het goeddunken van Carleton overliet. Zoo gebeurde het. De schilderij was den 25en November voltooid en den 28en Januari 1621 ingepakt en gereed om verzonden te worden. Rubens zelf verklaarde, dat hij ze wel niet zelf geschilderd, maar ze toch geheel getoetst en hertoetst had. De agenten van Carleton, die ze een paar maanden te voren gezien hadden, getuigden dat het stuk er uitzag alsof het niet afgewerkt ware en dat de kleur veel te wenschen liet. Wanneer de schilderij in Londen aankwam, waren de kenners het eens om te zeggen, dat de meester er nauwelijks de hand had aan gehad en dat de prins ze niet wilde voor zijne galerij. De Engelsche vorst had reeds een stuk van Rubens dat deze niet als zijn werk herkende, een *Judith en Holofernes* en hij

wilde er geen ander meer dan een dat de kunstenaar als een meesterstuk zou aanbieden. Deze verklaarde zich daarop bereid een jacht te leveren, geheel door zijn hand geschilderd en veel beter dan de *Judith*, die hij in zijne jeugd gemaakt had. Terzelfder tijd liet hij weten, dat hij bereid was de zoldering der banketzaal in het nieuw paleis (Whitehall) te schilderen. De mislukte jacht werd hem teruggezonden, een andere werd besteld; of hij ze uitvoerde weten wij niet. Den 1en Maart 1623 zond hij de *Schepping* van Bassano, na ze goed hersteld te hebben, terug aan Lord Danvers; deze had last gegeven aan Willem Trumbull den schilder zijn eigen portret te vragen voor de verzameling van den prins, een vraag, waaraan Rubens dan ook later voldeed.



DE LEEUWENJACHT — Teekening (Louvre, Parijs).

DE JACHTEN.

Van de stukken, vermeld in de briefwisseling tusschen Rubens en Carleton, is de eerste in de rei naar tijdsorde een *Jacht op wolven en vossen*. Den 9en October 1616 was zij reeds gemaakt zooals wij vroeger zagen. De aartshertog Albertus zou ze gekocht hebben, indien zij niet zoo geweldig groot was geweest; zij mat toch 18 voet of 5.27 meters in de breedte en 12 voet of 3.52 meters in de hoogte. De hertog van Aerschot kocht ze kort daarna, want den 16en Februari 1617 was zij reeds in zijn bezit *(Œuvre.* Nr 1158). Zij had hem 100 pond sterlings gekost. Wij weten niet wat er van dit kolossale stuk geworden is; wij kennen er alleen verkleinde herhalingen van. Een eerste maakte Rubens voor Dudley Carleton in ruiling der diamanten ketting, die aan de vrouw van den Engelschen staatsman toehoorde. Het stuk was later in bezit van lord Methuen en bevond zich op zijn kasteel Corsham-Court *(Œuvre.* Nr 1157);

het meet in de hoogte 2.01 meters en in de breedte 2.80 meters; het was voltooid den eersten November 1617. Van hetzelfde jaar schijnt een tweede herhaling te dagteekenen, die in bezit is van lord Ashburton te Londen *(Œuvre.* Nr 1156); volgens Smith werd deze uit Spanje, waar zij zich in de woning der familie Altimera bevond, naar Parijs gezonden om geveild te worden. Smith kocht ze daar in 1820. Eene derde herhaling bevindt zich in de verzameling Jussupow in St-Petersburg, zij werd in Rubens' atelier geschilderd en door den meester hertoetst *(Œuvre.* Nr 1156).

Gelijk in al zijne jachten was het in deze Rubens te doen om den strijd op leven en dood tusschen jagers en wilde dieren af te beelden. Het zijn drama's, die hij ten tooneele voert, het eene al aangrijpender dan het andere, maar immer fel bewogen. Bij de opgejaagde dieren werken als drijfveren nu eens de angst, als zij in het nauw zijn gebracht; dan weer de woede, wanneer zij van aangevallenen aanvallers worden; of de razernij, waarmede zij zich dan op menschen en paarden werpen en ze verscheuren met tand en klauw. Bij de jagers doet de schilder in den aanval en den kamp den moed uitkomen die soms tot vermetelheid gaat, den angst wanneer het gevaar aan den man komt, de wilde drift waartoe de verdediging van eigen lijf hen aanhitst. De verwoede of verschrikte dieren, de onversaagde of jammerlijk omkomende mannen, de brieschende, slaande en steigerende paarden, de rennende, bijtende, gekwetste, in de lucht geslingerde honden vormen telkens dicht ineengesloten of dooreengestrengelde groepen, tot de stoutste bewegingen opgezweept en in den strijd op leven en dood het uiterste wagende.

De *Jacht op wolven en vossen* is de minst onstuimige. In het midden van het tooneel zijn twee wolven door de jagers in het nauw gebracht: één staat geheel recht op de achterpooten en huilt nu hij in den muil gestoken wordt door de lans van een der jagers te voet; de andere kruipt schuchter ineen bij het naderen van een ruiter met getogen zwaard, wiens ros met de voorpooten het wild gaat treffen en onder het bijten van een hond, die hem zijn tanden in den nek geslagen heeft. Drie vossen zijn er, maar reeds zijn zij gedood of schuilen zij bevende weg. Links en rechts komen honden aangeloopen. De strijd loopt ten einde; de jagers vormen als een kring; aan de linkerzijde twee voetgangers met lansen, in den achtergrond een onderhoorige jager, die te paard komt aangesneld en drie mannen, van wie een den horen blaast met geweld; ter rechterhand de ridder en de edelvrouw voor wie de jacht werd ingericht. Het is een wijs geordend tafereel, dicht ineengesloten, met veel eenheid en met rythmische en toch krachtige beweging. Het is meer algemeen gekend door de uitstekende gravuur van Soutman. Het exemplaar van lord Ashburton is niet zonder medewerking van leerlingen uitgevoerd, maar de penseeling van meester en helper is goed versmolten; de kleuren zijn helder en in groote vakken gelegd; de omtrekken scherp afgeteekend, de wolven uitstekend geschilderd.

De tweede jacht, waarvan er spraak is in de brieven van Rubens aan Carleton, is eene *Leeuwenjacht.* In de lijst van schilderijen, door den meester aan den Engelschen staatsman aangeboden, komt voor: « Eene jacht van ruiters en leeuwen begonnen door een mijner leerlingen, » naar eene schilderij door mij voor den hertog van Beieren gemaakt, maar geheel hertoetst » door mijne hand. » Vóór den 28en April 1618, dag waarop bedoelde lijst geschreven werd, was er dus een eerste *Leeuwenjacht* door Rubens geschilderd en een tweede, door hem hertoetst, bevond zich in zijn werkhuis. Van 1619 tot 1621, zooals wij zagen, onderhandelde Rubens met Dudley Carleton over de ruiling van een derde *Leeuwenjacht* tegen een *Schepping* van Bassano, toehoorende aan lord Danvers; het stuk vertrok in Maart 1621 naar Engeland. Toen het hem in September 1621 werd teruggezonden, had hij een vierde *Leeuwenjacht* voltooid voor lord Digby, die ze ten geschenke wilde geven aan den markies van Hamilton.

Wij weten niet met zekerheid wat van elk dezer *Leeuwenjachten* geworden is. Die, welke Rubens maakte voor den hertog van Beieren, keurvorst Maximiliaan, bevindt zich in de Pinakotheek te Munchen *(Œuvre.* Nr 1150). Kardinaal de Richelieu bezat er een herhaling van in de eerste helft der XVIIe eeuw, die zijn neef, de hertog van Richelieu, erfde. De schets ervan hoort toe aan het Museum l'Ermitage te St-Petersburg. Andere herhalingen of kopijen vindt men nog elders, eene onder andere in het Museum Plantin-Moretus. Het werk werd gegraveerd door Schelte a Bolswert. Door Soutman werd een tweede *Leeuwenjacht* gegraveerd naar de schilderij, die aan lord Northwick heeft toebehoord en wellicht diegene is welke voor lord Digby werd gemaakt *(Œuvre.* Nr 1153). Suyderhoef graveerde een derde *Leeuwenjacht,* waarvan de schilderij aan het Museum van Dresden toehoort *(Œuvre.* Nr 1154) en een tweede exemplaar met zekere wijzigingen zich vroeger in het Corsini-paleis te Rome bevond *(Œuvre.* Nr 1155).

In de *Leeuwenjacht* uit de Pinakotheek van Munchen, kampen zeven mannen, onder welke er zich vier ruiters bevinden, tegen eenen leeuw en eene leeuwin. De strijd heeft het toppunt der verwoedheid bereikt; de leeuw is op een der ruiters gesprongen en heeft hem achterover van zijn paard gerukt, zoodat hij met de beenen nog op den rug van het rijdier hangt en met de handen den grond raakt. De leeuw heeft zijn eenen klauw geslagen in de zijde van het paard, dat wild brieschend opsteigert, een anderen in de borst van den man, terwijl hij hem in de dij bijt; huilend van pijn en angst hangt het hoofd van den ongelukkigen jager tot dicht tegen den grond. Drie ruiters snellen hunnen makker ter hulp, twee doorboren den leeuw met hunne lansen, één houwt op hem met zijn zwaard. Hunne paarden zijn buiten zich zelve van schrik; met gespitste ooren, opgesparde neusgaten en vliegende manen zien zij den gevaarlijken kamp aan. Het lichtbruine, dat door een geharnasten krijgsman bereden wordt, deinst vol schrik achteruit; het donkerbruine, wiens ruiter een tulband draagt, slaat de twee achterpooten in de lucht; de grijze schimmel, bereden door een neger, is in dolle vaart op de vlucht geslagen. Op den grond links strijdt de leeuwin met een jager, dien zij reeds neergeworpen heeft en die poogt haar zijn zwaard in den muil te steken, terwijl een andere komt aangeloopen om zijn makker te ontzetten. Aan de andere zijde van het tooneel ligt een kamper dood. Het tooneel grijpt plaats in een vlak plein onder eenen hemel met grijsblauwe wolken. Het koloriet der schilderij is helder op bleeken grond, de kleurenvakken zijn scherp van elkander gescheiden, de penseeling is met lichte hand uitgevoerd zonder hertoetsing, in decoratieven trant. Rubens liet zich helpen door zijn leerlingen. Hij zelf schilderde de voornaamste figuren. De man, die dood op den grond ligt uitgestrekt met het zwaard in de hand en het bovenlijf in volle licht, is een brok penseeling van de hoogste waarde, die geheel door Rubens en van zijn beste is. Ook de vallende ruiter is van hem.

Niet voor het eerst treffen wij in Rubens' werken paarden aan, die een voorname rol spelen. Dat hij een groot liefhebber van rijden was, getuigt zijn neef Filips in zijn schrijven aan de Piles. « Hij vond er behagen in, heet het daar, een mooi Spaansch paard te berijden zoolang de jaren het hem toelieten. » (1) Wij kennen een tweetal zijner rijdieren, het eene is de schimmel met witte manen en langen staart, dien wij aantreffen in de *Leeuwenjacht,* in de *Dochters van Leucippus,* in *Esaü en Jacob,* in de *Bekeering van Paulus,* in de *Wijding van Decius,* in de *Geschiedenis van Maria van Medici;* het andere is het bruine paard met de witte vlek op het voorhoofd en op de voorpooten, dat wij in de *Leeuwenjacht,* in de *Dochters van Leucippus* en elders aantreffen. Van Dijck schilderde herhaaldelijk beide dieren in zijn eigen werken

(1) *Rubens-Bulletijn.* II, blz. 165.

en schilderde ze uitstekend, onder andere in zijn *H. Martinus* te Saventhem en te Windsor-Castle. Ook in de werken zijns meesters schilderde hij de paarden en die uit de jachten evenals die uit de *Geschiedenis van Decius* en uit den *Calvariënberg*, verraden de hand van den grooten leerling.

In de *Leeuwenjacht*, gegraveerd door Soutman, zijn er slechts zes personages, van welke vier te paard. Een der ruiters is aangegrepen door den leeuw, die hem voorover van zijn paard



De Everzwijnjacht — Schets (Museum, Dresden).

getrokken heeft, dat op den grond neergestort is. De leeuwin heeft haren klauw op hetzelfde paard geslagen en rijst overeind in de hoogte. Drie ruiters springen van twee zijden toe om leeuw en leeuwin te doorsteken. Op den grond ligt een man dood, een andere, die gekwetst is, ploft zijn zwaard in den hals van den leeuw.

In de *Leeuwenjacht* uit het Museum van Dresden, door Suyderhoef gegraveerd, ziet men twee leeuwen, eene leeuwin met een harer welpen in den muil en een tijger dood ter aarde uitgestrekt. Een der leeuwen heeft weer een jager aangevallen : met den achterpoot klampt hij zich aan het paard vast, een voorklauw heeft hij geslagen in den arm van den ruiter te midden van het tafereel, met den anderen heeft hij zijn hoofd gegrepen ; zijn schouder verbrijzelt hij tusschen de tanden. Het paard steigert en gaat zijn bereider afschudden, die reeds door den leeuw achterover getrokken wordt. Voor dezen ruiter schilderde Rubens eene studie, die de



DE LEEUWENJACHT
(Pinakotheek, Munchen)



Heliogr Franz Hanfstaengl

12

galerij Schoenborn te Weenen bezit, en die wel de hoogste uitdrukking van angst weergeeft, die ooit op een menschelijk gelaat te lezen stond. Op den grond links houdt de tweede leeuw een man onder zijnen klauw neergedrukt. Twee ruiters, een neger met tulband en een Europeaan met Hongaarsche muts, bevinden zich aan dezelfde zijde; een hunner steekt met zijn speer naar den tweeden leeuw. Rechts ligt de doode tijger; aan dezelfde zijde bevinden zich nog twee gehelmde ruiters die met zwaard en lans den eersten leeuw aanvallen.

Van de drie gekende *Leeuwenjachten* is die uit de Pinakotheek van Munchen onbetwist-



De Jacht op het Nijlpaard en op den Krokodil
Naar de gravuur van P. Soutman (Museum, Augsburg).

baar de beste. Daar is de ineenzetting zoo vast, de eenheid zoo volledig mogelijk. Het steigerende grijze paard met den achterover getrokken ruiter teekent een schuinsche lijn midden door het doek; de drie ruiters, elk van zijn zijde, komen aangesneld naar dit punt waar het grootste gevaar dreigt, hunne speren en hun zwaard richten zich naar den nek van den leeuw. Zij sluiten de dieren in een dicht aaneengeklonken groep van paard en mensch en hangen nauw met hen samen. Allen trappelen en springen van woede of angst, zij bijten en klauwen en slaan en trekken in dolzinnige drift; maar de dichte knoop die al die menschen en dieren maken is beeldhouwachtig schoon en als harmonisch bewogen in zijne toomeloosheid. Wat er te wel berekend mocht in liggen, wordt vermeden door den strijd op den grond, die de lijn breekt en de beweging verder uiteenzet. De jacht, gegraveerd door Soutman, hangt betrekkelijk los samen, de wilde dieren met den gevallen ruiter in het midden, de jagers ter zijde. Van twee dezer hebben de paarden zich reeds afgewend en de ruiters zijn verplicht zich om te keeren om

den vijand aan te vallen. De jacht van Dresden zit weer vaster ineen, maar ook hier is de eenheid minder en de bewegingen niet zoo natuurlijk. Een der ruiters steekt van ter zijde, terwijl zijn paard steigert en twee andere ruiters moeten zich insgelijks omwenden om den leeuw te treffen.

De jachten van wolven en leeuwen zijn niet de eenige welke Rubens voortbracht; wij kennen nog van hem *de Everzwijnjacht, de Jacht op het nijlpaard en den krokodiel, de Jachten van Meleager en Atalante. De Everzwijnjacht* bestaat in twee exemplaren: het eene in het Museum van Marseille *(Œuvre.* Nr 1159), het andere in dat van Dresden *(Œuvre.* Nr 1160). In dat van Marseille spelen de paarden een mindere rol, maar verschijnen de honden nevens het gejaagde wild en de jagers op het tooneel. Terwijl de mannen pal staan en de speer in den muil van het beest stooten, loopen en springen en trekken en bijten de honden er op los met een moed en een woede, die scherp afsteken tegen den angst der paarden en hun gejaagdheid om het gevaar te ontloopen. Hetzelfde doet zich voor in het exemplaar der *Everzwijnjacht* te Dresden, waarin een soortgelijk tooneel weidscher wordt uitgewerkt en in een groot boschachtig landschap wordt verplaatst. Beide stukken werden gegraveerd door Soutman; in het tweede liet hij het landschap en de twee ruiters ter rechterhand weg. Het Museum van Glasgow bezit insgelijks een exemplaar dier jacht, voortkomende uit de verzameling Hope en trouw die van Dresden herhalende.

De *Jacht op den krokodiel en het nijlpaard (Œuvre.* Nr 1161) hoort toe aan het Museum van Augsburg; Soutman graveerde het insgelijks. Hier treden eerst voor goed de jagers werkzaam op, houwende en stekende op de monsters, terwijl paarden en honden moedig het gevaar der meesters deelen. Dicht opeengepakt in een wrong van menschen en dieren, ontzettend van beweging, maar prachtig van aaneensluiting en gelukkig van evenwicht is deze samenstelling en verre munt zij hierdoor boven de everzwijnjachten uit.

Bij deze jachten dient die van *Meleager en Atalante*, een andere bewerking van een zwijnenjacht, gevoegd te worden. De ever van Kalydon is getroffen door een pijl van Atalante, maar nog niet afgemaakt, met een poot op de borst van den jager, dien hij gedood heeft, wacht hij zijn aanvallers af. Meleager gaat hem met zijne lans doorsteken, twee mannen te paard, verscheiden andere te voet, vallen hem aan, grimmig blaffen de honden hem toe. Aan beide zijden verheffen de boomen uit het woud hunne bladerenkroon boven het tafereel. Het werk is van de hand eens leerlings en hertoetst door Rubens. Het hoort toe aan het keizerlijk Museum te Weenen *(Œuvre.* Nr 637). Een tweede exemplaar, dat sterk overeenkomt met het vorige, maar in sommige onderdeelen er van afwijkt, was in het begin dezer eeuw in bezit van den graaf van Miletown en werd in Rubens' tijd gegraveerd door van Kessel *(Œuvre.* Nr 638). Een derde exemplaar vertoont den ever die vooruitstormt, achtervolgd door de honden; Atalante, Meleager en drie jagers vallen hem aan. In den achtergrond ontwaart men een beboschte streek. Het stuk bevond zich in 1781 in de Houghton-Galerij *(Œuvre.* Nr 639).

Al zijne jachten werden door Rubens geschilderd met medewerking van helpers en leerlingen; allen dagteekenen van 1616 tot 1621. Zij hangen samen met sommige zijner werken van vroegeren datum; zoo vindt men het steigerende paard en den ruiter, die er af getrokken wordt, evenals het paard dat de twee achterpooten omhoogslaande op de vlucht gaat, uit de *Leeuwenjacht* van Dresden, nagenoeg onveranderd terug in de *Nederlaag van Sennacherib.* In de *Bekeering van St-Paulus* vindt men figuren van ruiter en paard, die de meeste verwantschap vertoonen met die uit de *Leeuwenjacht* van Munchen. In *Decius doodelijk gekwetst* valt ook de Romeinsche Consul achterover van zijn steigerend paard, terwijl een vijand hem

den hals doorsteekt. In het tijdperk, waartoe al deze jachten op wilde dieren behooren, schilderde Rubens geene *Herteujacht.* Eerst veel later voelde hij zich aangetrokken tot dit onderwerp en alsdan behandelde hij het herhaaldelijk, telkens met Diana en hare Nymfen als jageressen. Het voornaamste dier stukken bezit het Museum te Berlijn *(Œuvre.* Nr 590); een ander bevindt zich in de verzameling van Lord Ashburton te Londen (*Œuvre.* Nr 588); de schets ervan hoort toe aan den hertog van Osuna. Dit tweede stuk werd gemaakt voor Filips IV; het dagteekent van Rubens' laatste jaren, Snijders schilderde de dieren en Wildens het landschap. Een derde *Herteujacht,* die vroeger aan Sir Robert Walpole toehoorde, is ons bekend door de gravuur van Jos. Goupy (*Œuvre.* Nr 589); een vierde werd gegraveerd door Francis Lamb aan wien zij toehoorde (*Œuvre.* Nr 591).

Een *Jacht op de stieren* is ons enkel bekend uit een teekening in het koninklijk Museum te Berlijn *(Œuvre.* Nr 1496) en uit een navolging of kopie uit de Corsini-Galerij te Rome.

Rubens behandelde deze onderwerpen losser en oppervlakkiger dan zijn andere scheppingen, inzonderheid dan zijn altaarstukken. Zij waren hem een soort van decoratieve schildering, waarvan hij de penseeling voor een goed deel aan anderen overliet, er zich bij bepalende het werk zijner helpers te hertoetsen. Maar de teekening is wel van hem, zooals ook de schets der *Everzwijnjacht* te Dresden en die der *Leeuwenjacht* van Munchen, die zich in de Ermitage te St-Petersburg bevindt, en op de teekening en samenstelling kwam het hem vooral aan. Hij wilde de hoogste inspanning van krachten, de geweldigste der hartstochten, het onmiddelijkste en dreigendste gevaar te aanschouwen geven in de wildst dooreengeworpen groepen. Hij, de meest dramatische der schilders, was natuurlijk geroepen om dit meest dramatische vak te scheppen; niemand na hem durfde er zich nog aan wagen zooals niemand vóór hem het beproefd had. In alle tijden en scholen vindt men kunstenaars die dieren afbeeldden; geen kan met Rubens vergeleken worden in de schildering van het levende, het strijdende wild, en ofschoon de opvoering der ongetemde kinderen der natuur hem slechts gedurende een kort tijdperk zijner loopbaan bezighield, volstond dit om hem den hoogsten rang onder de dierenschilders te veroveren.

Eigen schepping, uitdrukking van eigen gevoel waren de Jachten, maar de eerste gedachte ervan was zonder twijfel bij Rubens opgekomen door de herinnering aan sommige antieke beeldhouwwerken, die hij te Rome gezien had. De marmeren graftomben der voornaamste Romeinen uit den tijd der keizers werden gewoonlijk met bas-reliefs versierd. Een der meest geliefkoosde onderwerpen die daarop afgebeeld werden is de Jacht op het Kalydoonsche everzwijn: de Museums van het Capitolium te Rome alleen bezitten drie zulker kunstwerken, en treffend is de overeenkomst tusschen een dezer, waarop men Meleager ziet die met gevelde speer het ondier aanvalt, terwijl Atalante een pijl uit haren koker trekt, en den vorm waarin Rubens dezelfde handeling voorstelt in zijn stuk uit het keizerlijk Museum te Weenen. Ook Leeuwenjachten vindt men herhaaldelijk op Romeinsche graven afgebeeld. Maar zoo de herinnering aan de antieken Rubens leidde tot de keus van zijn onderwerp en zoo hij hun ook de groep van zijn Meleager en Atalanta ontleende, is de behandeling zijner jachten geheel van hem. In de oude beeldhouwwerken is niets te vinden dat laat denken aan den verwoeden strijd, de onstuimige beweging, de dramatische kracht, die het hoogste kenmerk van Rubens' werken uitmaken.

Behalve in zijne jachten schilderde Rubens nog wel andere dieren in en rond dien tijd. Zoo kennen wij nog van hem de leeuwen uit *Daniël in den kuil* en die welke voorkomen in de Geschiedenis van Maria van Medici. De krokodiel en het nijlpaard, die hij in de jacht op deze dieren afbeeldde, bracht hij nog te pas in zijn *Neptunus en Amphitrite;* de krokodiel alleen in zijn

Vier Werelddeelen. Telkens beeldt hij dit laatste dier op dezelfde wijze af, namelijk met geopenden muil en terzijde gewenden kop. Ook vinden wij sommige leeuwen herhaaldelijk in dezelfde houding terug en namelijk die uit zijn *Daniël* en uit zijn *Neptuuus en Amphitrite.* Hij bezat dus een zeker getal schetsen of teekeningen door hem zelven of afbeeldingen door anderen gemaakt, die hij benuttigde waar het pas gaf. Wij weten dat hij zich in die jaren ernstig met de studie van dierenleer bezighield : hij kocht in Maart 1613 de werken over dit vak door Aldrovandus, vroeger en onlangs verschenen ; in October schafte hij zich het deel over de visschen aan dat pas was uitgegeven ; in 1617 het deel over de eenhoevige viervoeters, dat het jaar te voren was uitgekomen. In 1613 kocht hij het deel van Gesnerus' Geschiedenis der dieren handelende over de serpenten en de twee laatste deelen van Jan-Theodoor De Bry's beschrijving van Oost- en West-Indië (1). In al deze boeken zijn dieren afgebeeld, maar wij kennen er geen dat hij benuttigd zou hebben bij het schilderen zijner viervoeters; evenmin vinden wij er onder de schilderijen of gravuren zijner voorgangers die hij zou nagevolgd hebben. Wel treffen wij in Gesnerus' boek nijlpaarden en krokodillen aan, maar evenals die, welke elders voorkomen, zijn zij zoo oppervlakkig geteekend, dat zij slechts een zeer flauw denkbeeld van de werkelijkheid geven en den schilder niet tot model konden dienen. Slechts van één dier weten wij dat hij het schilderde naar een bestaande gravuur : het is de rhinoceroskop uit *Neptuuus en Amphitrite,* ontleend aan de houtsnede van het heele dier door Albrecht Durer, waarvan Hans Liefrinck een kopie maakte.

Rubens had klaarblijkelijk de dieren, in zijn jachten en andere stukken voorkomende, zelf gezien en naar de natuur geschilderd. Zij zijn juist tot in de minste bijzonderheden, vol leven, vol natuurlijke beweging. Voor de leeuwen ontbrak hem de gelegenheid niet ; het was eene niet zeldzame liefhebberij van groote heeren uit zijnen tijd leeuwen als een merkwaardigheid te bezitten. Zoo verhaalt ons Beyerlinck hoe hij zelf te Heidelberg in het paleis van paltsgraaf Otto-Hendrik een prachtigen leeuw gezien had, die zoodanig van den hofnar hield dat hij hem likte en streelde; hoe keizer Maximiliaan II en don Juan van Oostenrijk tamme leeuwen bezaten, die hen als honden volgden. (2) Hoogst waarschijnlijk vond Rubens in Italië gelegenheid aan het hof van den eenen of anderen vorstelijken liefhebber, die een verzameling wilde dieren bezat, deze te zien en te bestudeeren. Zulk een verzameling bestond te Florence, en wel in de oude hertogelijke stallingen bij St-Marcuskerk; zij bevatte leeuwen, tijgers, beren en stieren van Numidië. (3) Golnitzius, verhaalt dat in ons land, te Gent, in het Prinsenhof, leeuwen en andere wilde dieren gevoed werden. (4) De aartshertogen Albertus en Isabella bezaten een soortgelijke verzameling. Jan Breughel zegt uitdrukkelijk in zijn brief van 5 September 1621, dat de vogelen en dieren die hij afbeelt in zijn krans rond de Madonna, door Rubens voor kardinaal Frederik Borromeo gemaakt (*Œuvre.* N[r] 199), geschilderd waren naar diegene welke toehoorden aan de Infante. Of er daar wilde viervoeters onder waren, weten wij niet.

(1) MAX ROOSES : *Rubens en Balthasar Moretus.* Antwerpen, 1884, blz. 110-114 of *Rubens-Bulletijn.* II, blz. 187-191.

(2) LAUR. BEYERLINCK : *Magnum Theatrum Vitæ Humanae.* Artikel *Leo.*

(3) Prope Ædem D. Marci Equile est Ducis, vulgo *l'Equirie,* in quo aluntur hodie leones, tigrides, leopardi, ursi, boves Numidici. *Geographia Blaviana,* Vol. octavum Italia, 1662, p. 149.

(4) Subtus juxta ædes Palatinas leones ostenduntur ; seniori nomen *Austriæ,* junioribus binis *Burgondiæ et Flandriæ* erat. Enutriri solent hic plures exoticæ et feroces belluæ, ut obtinet mos apud Florentinos. ABRAH. GOLNITZIUS : *Ulysses Belgico-Gallicus.* Lugd. Batav. Elzevier, 1631, blz. 20.

DE GESCHIEDENIS VAN DECIUS MUS.

Een ander gewichtig werk, waar de briefwisseling tusschen Rubens en Carleton melding van maakt, is « de Geschiedenis van den Romeinschen Consul Decius Mus. » Zooals wij hooger verhaalden, was de schilder met den Engelschen afgezant overeengekomen, dat de eerste voor 4000 gulden van zijne schilderijen en voor 2000 gulden tapijten leveren zou, in ruiling der



DECIUS DOODELIJK GEKWETST — Schets.

antieke marmeren beelden aan den Engelschen staatsman toehoorende. Aan Carleton werd de keus der tapijten gelaten. Ten gevolge hiervan schreef Rubens hem den 12en Mei 1618 : « In » zake der tapijten, zou ik uwen vriend den koopman kunnen van nut zijn uit hoofde der » menigvuldige betrekkingen, welke ik met de Brusselsche fabrikanten onderhoud en der » menigvuldige bestellingen, die mij uit Italië en van elders komen voor werken van dien aard. » Ik zelf heb eenige zeer rijke kartons uitgevoerd op verzoek van Genueesche edellieden, kartons » die gemaakt zijn naar den smaak van den dag. In der waarheid, indien men uitstekende dingen » wil hebben, moet men ze uitdrukkelijk bestellen en ik zal met genoegen er voor zorgen dat » Gij wel bediend wordt. » Eenige dagen later kwam men tot een ander accoord. Rubens zou de tapijten niet leveren, maar de 2000 gulden ter beschikking stellen van den man door Carleton gelast ze te kiezen en te koopen. Rubens droeg zich de zaak dan ook niet verder aan, alleenlijk schreef hij nog den 26en Mei 1618 : « Wat de tapijten betreft, daarover heb ik weinig te zeggen, » want waarlijk er bestaan geene merkwaardige stukken voor het oogenblik, zooals ik U zegde;

zelden vindt men er zulke, tenzij men ze op bestelling doe uitvoeren. Dus indien de *Geschiedenis van Camillus* U niet bevalt dan zou de *Geschiedenis van Scipio en Annibal*, die uw zaakgelastigde nog al schenen te behagen, U misschien kunnen dienen. Om de waarheid te zeggen, de keus is willekeurig tusschen die dingen, welke alle groote verdiensten bezitten, die niemand in twijfel trekt. Ik zal U al de maten zenden der kartons van mijne *Geschiedenis van Decius Mus,* den Romeinschen Consul, die zich opofferde om de overwinning aan het Romeinsche volk te verzekeren. Maar ik moet naar Brussel schrijven om ze juist te hebben, vermits al de stukken bij den tapijtwever zijn.

Dus had Rubens den 26en Mei 1618 zijne kartons voor de tapijten der *Geschiedenis van Decius Mus* geschilderd en waren zij op dien datum te Brussel om den wever tot model te dienen. De kartons waren hem besteld door zekere Genueesche edellieden. Hij zegt niet dewelke, maar wij gissen al dadelijk dat het de Pallavicini's zullen geweest zijn. In naam van een hunner, Nicolaas, was Andreas Picheneotti peter geweest van Rubens' tweeden zoon, den 23en Maart 1618, op het oogenblik dat de vader de laatste hand legde of gelegd had aan de schilderingen voor de tapijtenreeks. Deze stukken hooren nu toe aan de beroemde Galerij Liechtenstein te Weenen. Hoe en wanneer zij daar gekomen zijn is niet met zekerheid te zeggen. Wij weten enkel dat zij reeds daar waren in 1759, toen de oudste der gravuren naar een hunner werd gesneden.

De reeks der *Geschiedenis van Decius* bestaat uit acht stukken, waarvan zes behooren tot de eigenliike historie, en twee eerder decoratieve stukken zijn (*Œuvre.* Nrs 707-714). Men kent de geschiedenis van Decius Mus, die zich opofferde voor het vaderland. In het jaar 430 vóór Christus' geboorte was Publius Decius Mus Consul van Rome, te zamen met Titus Manlius Torquatus. Aan het hoofd van vier legioenen trokken zij op tegen de Latijnen, die zij aantroffen in Campanië tegenover den Vesuvius. Op het oogenblik, zoo verhaalt Titus Livius (VIII. 6-9), dat de beslissende veldslag ging geleverd worden, hadden de beide Romeinsche Consuls eenen zelfden droom en zagen zij eenen man van buitengewone gestalte, die hun zegde, dat een legeroverste aan de eene en een leger aan de andere zijde moest geofferd worden aan de goden van het schimmenrijk en van de aarde, de algemeene moeder. Zij kwamen overeen, dat die van beiden, wiens legervleugel zou wijken, zich zou opofferen om aldus den ondergang van het vijandelijk leger te bewerken. De slag ving aan en Decius' troepen werden achteruit gedreven. Toen riep hij den opperpriester en vroeg hem de woorden die men moest uitspreken, wanneer men zich voor het Romeinsche volk ten dood wijdde. Marcus Valerius zegde ze hem voor, dan zond de Consul zijne bijldragers heen om zijnen ambtgenoot te berichten dat hij zich voor het vaderland opofferde. Hij wierp zich te midden der vijandelijke scharen en de schrik en de vrees gingen met hem in het leger der Latijnen over. Zij werden verslagen op het oogenblik dat Decius dood ten gronde neerviel. Eerst den volgenden dag vond men zijn lijk dat met de verdiende eerbewijzen begraven werd.

Een hoog en somber drama dus, eene daad van heldhaftige zelfopoffering, van vaderlandsliefde, van geloof, gepleegd door een der waardigste vertegenwoordigers van het Romeinsche volk. De schilder slaat om ze te verheerlijken den epischen toon aan en onder al zijn werken is er geen waarin die toon zoo goed volgehouden is, geen waarin een edele daad in zoo edele vormen wordt afgebeeld.

In het eerste stuk ziet men Decius, sprekende tot zijne officieren en hun zijn droom verhalende. Hij staat op een vierkant voetstuk in zijn krijgsgewaad, de eene hand geleund op zijnen bevelhebberstaf, de andere met het gebaar van een spreker opgeheven; hij is blootshoofds,

zijn mantel wappert over zijne wapenrusting. Vóór hem staan vijf krijgslieden elk gedost in een verschillende krijgsrusting; elk hunner draagt een krijgstandaard of een banier. Met belangstelling hooren zij hun veldoverste aan, de deelneming in zijn lot staat op hun gelaat te lezen.

Het tweede stuk stelt Decius voor, die de offerwichelaars raadpleegt over hetgeen hem te doen staat. Rechts Decius met een paar mannen uit zijn gevolg. In het midden de opperpriester den lever van een geslacht dier toonende, die door een anderen priester op een schotel vooruit gestoken wordt; links een altaar en twee slachtofferaars, een stier aanvoerende, die moet geofferd worden; twee tempelknapen, een fluitspeler en een drietal officieren, die ook hier krijgstandaards dragen; in de hoogte de vogelen, die het noodlot aankondigen. Op den grond de gedoode stier, uit wiens lever de priesters het antwoord lazen. Decius verneemt de uitspraak, die zijn doodvonnis is, in stomme verslagenheid. Bedrukt staart zijn trouwe lictor nevens hem het doek uit.

In het derde stuk zien wij Decius die aan de Goden gewijd wordt. Zijn hoofd is met zijn purperen mantel bedekt en gebogen onder de hand van Marcus Valerius, die, vóór hem staande, de bezwering uitspreekt, welke de Consul, door het lot aangeduid, moet herhalen: « Janus, Jupiter, Vader Mars, Quirinus, Bellona, goden van den vreemde en goden van den » lande, die macht hebt over ons en over onze vijanden, goden uit het schimmenrijk, U » bid ik, U roep ik aan, U vraag ik, vol vertrouwen, dat Gij het Romeinsche volk, de speerdragers, met macht en zege moget begunstigen en de vijanden des Romeinschen volks, de » speerdragers, schrik en angst en dood moget aanbrengen. Zooals ik het met mijne woorden » verklaar, wijd ik mij voor het Romeinsche gemeenebest, voor zijn leger en zijne legioenen en » zijne bondgenooten, aan de goden der hel en der aarde en met mij wijd ik hun de legerbenden » en de hulptroepen der vijanden. »

Zooals men ziet is Rubens van het verhaal van Titus Livius afgeweken, niet de twee Consuls, maar Decius alleen heeft den profetischen droom gedroomd; hij alleen raadpleegt de priesters, hij wijdt zich aan de goden, niet gedurende den slag, wanneer de kans tegen hem keert, maar op voorhand. Op die wijze loopt het drama alleen over Decius en vangt het aan met den droom; het bekomt eene eenheid, die het bij Titus Livius niet bezit en laat zich gemakkelijk in verschillende bedrijven verdeelen.

Het vierde stuk beeldt Decius af als hij zijn lictoren heenzendt en te paard stijgt voor den noodlottigen rit. In het volgende zien wij den slag waarin hij sneuvelt. Zijn paard steigert, hij valt er achterover af, terwijl hij door een lanssteek in den hals gedood wordt. Treffend is in dit stuk de overeenkomst van menig figuur met die uit andere schilderijen: het steigerende paard, dat zijn ruiter op den grond werpt, vinden wij weer in de *Nederlaag van Sennacherib;* de man die den lanssteek toebrengt en het paard dat op de vlucht staat, in de *Leeuwenjacht* van Dresden; de doode, uitgestrekt op het voorplan, in den *Held bekroond door de Victorie* uit het Museum van Cassel.

In het laatste der zes groote stukken vinden wij de Lijkplechtigheid van Decius. De doode is uitgestrekt op een praalbed. In den achtergrond is een rijke wapentrofee opgericht, waartusschen afgehouwen hoofden der vijanden op pieken geplant zijn, en steken bazuinblazers de trompet. Op den voorgrond brengen slaven de veroverde schatten in kostelijke vaten aan, geknevelde krijgsgevangenen zitten of knielen daar, vrouwen en kinderen worden met geweld aangebracht als slachtoffers, bestemd om met den veldheer verbrand te worden. In de boomen, die hunne takken boven het tafereel uitspreiden, zitten mannen, die het hout hakken voor den brandstapel en beneden zijn er andere die het aanbrengen. Nevens het lijk staat Manlius Tor-

quatus met jammergebaar den dood van zijn ambtgenoot beklagende, zijn heldendaad lovende. Nog twee stukken van minder belang volledigen de reeks, een *Zegevierend Rome* en een *Krijgstrofee*.

Rubens moet met groote ingenomenheid de *Geschiedenis van Decius Mus* uitgekozen hebben zooals hij ze met groote voorliefde en met ongemeen welgelukken behandelde. Er was niets in de wereld, wij weten het, waar hij meer eerbied voor voelde dan voor Oud-Rome. Zijn geestdrift voor het heldenvolk drukte hij op de warmste en volledigste wijze uit in zijn Decius. Zulk een man en zulk een geschiedenis waren naar zijn hart. Een der aantrekkelijke kenmerken van de oude wereld was voor Rubens de godsdienst. Ik geloof dat hij meer vertrouwd was met de ingewikkelde geschiedenis der heele en halve goden van het heidendom dan met het Evangelie en de Legende der Heiligen en zijn opvatting der kunst was dan ook meer heidensch dan christen. In Decius' lot speelt de godsdienst van Oud-Rome een groote rol en Rubens heeft hem in zijn cyclus waarlijk niet verkleind. Integendeel, de episode van den offerpriester heeft hij in het verhaal ingelascht om een tafereel uit het godsdienstig leven der Romeinen te kunnen afbeelden en aan het tooneel der wijding aan de goden heeft hij een plechtigheid geleend, die zeker niet in het verhaal van den Romeinschen geschiedschrijver aangeduid was. Hij zal nog eens in de *Geschiedenis van Constantinus* verhalen van Rome, hij zal in die jongere reeks een paar machtige werken leveren, maar de overige deelen van die tweede Romeinsche reeks staan ver beneden zijn Decius, zoover als voor hem de geschiedenis van den gelukkigen keizer staat beneden het sombere drama van den republikeinschen consul.

Hij kende meer bepaald door zijne studiën het Rome uit de laatste tijden der republiek en uit de eerste tijden der keizers, het machtige, beschaafde Rome, zooals hij het had afgebeeld gezien in de beeldhouwwerken van de groote eeuw of op die der Trajanuskolom, zooals het beschreven was door de beroemde geschiedschrijvers, bezongen door de groote dichters, en echter koos hij zijne twee voornaamste Romeinsche onderwerpen niet uit dit tijdvak van den hoogsten bloei, maar het eene, dat van Decius, uit een nog half barbaarschen tijd en het andere, dat van Constantinus, uit een tijd van reeds gevorderd verval. Over het barbaarsche Rome was Rubens veel minder ingelicht; hij kleedde het dan ook eenvoudig in de hem beter gekende vormen van latere eeuwen. Zijn Decius is een veldheer uit den tijd van het keizerrijk, soldaten en priesters behooren tot dezelfde jaren; hun uitrusting echter en alle verdere benoodigdheden van het drama hebben de monumentale vormen der klassieke tijden. Maar in het hart en metterdaad verpersoonlijkt de geschiedenis van den consul en van zijne wapenmakkers de heldhaftige jaren der republiek, hunne daden zijn van grootschen eenvoud, echt episch; edel zijn hunne houdingen en gebaren met een toets van hoogdravendheid, die niet in holle declamatie vervalt, maar het natuurlijk leven dier hooger naturen schijnt te zijn. Het inniger gevoelsleven, de ziel van het drama ontbreekt niet. De diepe aandoening van den hoofdpersoon, wanneer hij staat voor den offeraar die zijn lot leest in de ingewanden van het geslachte dier, de statigheid van den priester die in heilige ontheffing de bezwering uitspreekt, het roerende gebaar van Decius die zijn lictoren heenzendt, de klagende houding van Manlius Torquatus nevens de lijkbaar van zijnen collega, het stille lijden of het luid gejammer der gevangenen in hetzelfde tafereel, drukken dit innerlijk leven op treffende wijze uit.

Als opvatting is de Decius niet het werk van een oudheidkundige, maar wel van een dichter, die verwerkt wat hij weet tot vertolking van wat hij voelt. Het is een tafereel van Rome's zedelijke grootheid en van zijn uiterlijke schoonheid, geschapen door een kunstenaar, die diep doordrongen is van de verhevenheid van zijn onderwerp en die, gedragen door een



DECIUS' LIJKDIENST
naar de gravuur van Adam Bartsch (Liechtenstein-Galerij, Weenen)



bezielende gedachte, zich gemakkelijk verheft tot de hoogte van zijn grootsche taak. Met zijne gewone dramatische kracht heeft hij alles op de meest treffende wijze doen samenwerken, met zijn ongemeene gave van verhaler heeft hij het drama geleid, geschikt, in beelden gebracht, zoodat het zich duidelijk voor onze oogen ontrolt als lazen wij het in een boek.

Decius was het eerste zijner omvangrijke werken, *de Zolderstukken der Jezuïetenkerk, de Geschiedenis van Maria van Medici* en *van Hendrik IV*, die van *Constantinus* en van *Achilles, de Figuren van het H. Sacrament, de Zolderstukken van Whitehall, de Intrede van den Kardinaal-Infant* en *de Gedaanteverwisselingen van Ovidius* voor de Torre de la Parada, volgen elkander na dit eerste werk op. Zij zullen keer op keer bewijzen hoe hoog de stemming zijns geestes was, wat hij aandurfde en wat hij vermocht; zij zullen echter zijn oudste groote schepping niet overtreffen, zelfs niet evenaren.

De uitvoering van dit meesterwerk staat niet beneden de opvatting. De *Geschiedenis van Decius* bevat eene reeks van prachtige gestalten in warme, hooge tonen geschilderd, dramatisch bewogen, menschelijk waar. De figuren van den voorgrond zijn door Rubens geschilderd, de achtergronden, droger van toon en de personages van minder belang, zijn door leerlingen bewerkt en meer bepaaldelijk door van Dijck, die hier, zooals in de groote stukken van denzelfden tijd, *de Mirakelen van den H. Ignatius en van den H. Franciscus-Xaverius, den Calvariënberg, de Jachten* en meer anderen, zijn meester ter zijde stond. Zooals in deze en in al de stukken, waar de groote leerling aan medewerkte, heeft de schildering een verbazende eenheid, die nauwelijks de twee handen uit elkander laat onderscheiden en een stevigheid en volheid van toon, een warmte, een kracht die zich onder andere vertolkt in de bruine vleeschtint. Ook, zooals wij reeds aanstipten, moeten meer bepaaldelijk de paarden door van Dijck geschilderd zijn; dat Jan Wildens de landschappen voor zijn aandeel in de gezamenlijke taak kreeg, is meer dan waarschijnlijk.



EEN GEZADELD PAARD — Teekening (Albertina).

Zonderling genoeg, wij bezitten een paar oorkonden, waarin het aandeel van van Dijck aan de *Geschiedenis van Decius* sterk overdreven wordt. Beide dagteekenen uit de XVIIe eeuw en gaan van zeer verschillende bronnen uit. De eerste wordt geleverd door Bellori, den Italiaanschen levensbeschrijver der schilders, die in zijn artikel over van Dijck zegt: « Rubens trok » geen minder voordeel uit van Dijck's talent als kolorist, vermits de meester niet bij machte » zijnde het groote getal der hem bestelde werken te leveren, hem bezigde tot het naschilderen » en hem opleidde om op zijn eigen doeken de werken aan te leggen en om zijne teekeningen » en schetsen in schildering over te brengen, iets wat hem tot zeer groot gerief strekte. Van » Dijck maakte de kartons en de geschilderde doeken voor de tapijten der *Geschiedenis van* » *Decius* en nog andere kartons, die hij door zijne groote begaafdheid met gemak uitvoerde. »

Volgens Bellori, die gewoonlijk goed ingelicht is en wiens boek in 1672 verscheen, zou

van Dijck dus heel het werk gemaakt hebben, maar er is blijkbaar slordigheid van uitdrukking in het spel en wat voorafgaat en volgt duidt klaar genoeg aan dat Bellori wil zeggen dat van Dijck naar Rubens' schetsen de kartons en de schilderingen, twee dingen die geheel hetzelfde zijn, uitvoerde.

In zijn *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (blz. 702) zegt de heer van den Branden, dat van Dijck naar de tapijtpatronen van Rubens' *Geschiedenis der dood van Decius Mus* zes prachtige tafereelen uitvoerde. De schrijver vestigt die bewering op een drietal oorkonden die hij ontdekte in het Antwerpsch Archief en die wij mededeelden in ons *Œuvre de Rubens* (1). In eene nota, waarin die bescheiden vermeld staan, plaatst de schrijver de aanmerking : « Naar onze meening zijn dit dezelfde zes tafereelen, welke in de galerij Liechtenstein te Weenen de beroemde *Geschichte vom Tode des Consuls Decius Mus* uitmaken en er ten onrechte op naam van Peter-Pauwel Rubens zijn uitgestald. »

Laat ons nagaan wat bedoelde bescheiden bevatten. Den 16en Februari 1661 verklaarde de Antwerpsche schilder Gonzales Coques voor den notaris, dat hij met Jan-Carlo de Witt en met Jan-Baptist van Eyck gekocht had : « vijff schilderijen wesende de Historie van den Keyser Decius geschildert door Anthonio van Dijck ende dat voor de somme van vier hondert ponden Vlems (2400 gulden). » Den 24en Mei 1664 trok Jan-Carlo de Witt zich terug uit dit vennootschap en bleven Gonzales Coques met Jan-Baptist van Eyck eenige eigenaars. Beiden verklaarden den 15en Augustus 1682, toen Gonzales Coques op zijn sterfbed lag, dat zij samen bezaten : « sekere stucken van Decius geschildert van van Dijck naer de schetzen van Rubens. » Toen Jan-Baptist van Eyck, den 6en Juli 1692, stierf, hingen de « ses stucken schilderije, geordonneert door den heere Rubbens ende opgeschildert door den heere van Dyck » nog in zijne benedenzaal. Men zal bemerken dat in de eerste akte er spraak was van vijf stukken en er sedertdien een zesde bijgekomen was. Die zes stukken waren, volgens de boedelbeschrijving van Jan-Baptist van Eyck, de *Triumphe van den selven Keyser (Decius)*, eene *Offerhande*, het *Volk van de Roomeynen*, den *Trophé, daer den Keyser Decius wort doorsteken, daer den Keyser wort begraven.*

Tusschen de verklaring van 16 Februari 1661, die van 15 Augustus 1682 en de boedelbeschrijving van 6 Juli 1692, is er verandering gekomen in de toeschrijving aan van Dijck ; eerst waren de stukken door hem geschilderd, daarna waren zij door hem geschilderd naar de schetsen van Rubens, eindelijk waren zij geordonneerd door den meester en alleen opgeschilderd door den leerling.

Gelukkiglijk bezitten wij tegen die getuigenissen er twee andere, die wat meer afdoende zijn. Rubens zelf, wij zagen het, verklaarde eens en andermaal, dat de kartons der schilderijen van hem zelven waren, en dan bezitten wij nog de stukken waarover er getwist wordt. Bij het eerste zicht zoowel als bij nader onderzoek is er geen de minste twijfel mogelijk : Rubens maakte deze zooals zoovele andere ; hij schilderde de schetsen, bracht ze over of liet ze overbrengen op het groote doek, liet de schilderijen aanleggen door leerlingen, werkte ze dan zelf af, de voornaamste figuren geheel herschilderende, de overige hertoetsende. Er is niets, hoegenaamd niets dat toelaat een ander of grooter aandeel aan van Dijck toe te kennen dan dit overbrengen op doek van zijn meesters scheppingen. En hoe zou het overigens mogelijk zijn. De acht stukken waren voltooid en bij den wever den 26en Mei 1618, zij waren dus ten laatste in het begin van 1618 geschilderd en zeer waarschijnlijk werkte men er aan gedurende een deel van

(1) *Œuvre de Rubens*. III, blz. 204-206.

het jaar 1617. Van Dijck, die toen achttien jaar oud was, wist van Romeinsche geschiedenis en zeden niets of niet veel; nooit behandelde hij een onderwerp dat daarmee in betrekking stond; de werken van zijn hand en van dien tijd hebben een ruwheid van teekening en toets die aan het baldadige grenst. De *Geschiedenis van Decius Mus* is het werk van eenen gerijpten en kalmen geest, van een vaste hand; de voornaamste figuren, bij voorbeeld de priester die Decius aan de goden wijdt, Decius die te paard stijgt, de krijgsgevangenen en de doode in het tooneel van den lijkdienst en meer andere zijn meesterstukken van penseeling, die niemand aan een onervaren jongeling kan toeschrijven. Niet alleen is de Geschiedenis van Decius het werk van Rubens, maar wij aarzelen niet te zeggen dat het het meest Rubeniaansche zijner werken is. Van Dijck heeft medegewerkt aan de groote stukken, de versmelting der penseeling van leerling en meester, kenmerkend voor de schildering van beider handen, bewijst het voldoende; de paarden, waaronder de Rubensche schimmel driemaal voorkomt, moeten ook van hem zijn; andere leerlingen hebben zonder twijfel hun hulp geleend, maar alles is overdaan en tot zijn eigen werk gemaakt door den meester.

Nog een woord over de geschiedenis der kartons. Wij vinden dus in 1692 in de benedenzaal van Jan-Baptist van Eyck, die in de Lange Gasthuisstraat te Antwerpen woonde, zes kartons van Decius vereenigd. In zooverre wij kunnen voortgaan op de zeer beknopte vermelding der boedelbeschrijving van Jan Baptist van Eyck waren het *Decius die de offerwichelaars raadpleegt*, zijne *Dood*, zijn *Lijkplechtigheid*, het *Zegepralende Rome* en de *Wapentrofee*. Wat de benaming *het Volk van de Roomeynen* betreft, het is ons niet mogelijk te zeggen op welk karton deze doelt. De stukken *Decius zijn droom verhalende*, *Decius zijne bijldragers doorzendende* en *Decius aan de Goden gewijd*, of ten minste twee dezer drie, worden in de boedelbeschrijving niet vermeld, en daar er nooit van meer dan van zes stukken gesproken wordt in de overeenkomsten tusschen J. B. van Eyck en zijne medebezitters wordt het waarschijnlijk dat het exemplaar waarover in de vermelde bescheiden gehandeld wordt niet hetzelfde is als de acht stukken uit de Liechtenstein-galerij, maar een ander, waar misschien van Dijck een grooter aandeel heeft in gehad. De kartons welke nu in bezit zijn der prinsen van Liechtenstein bevonden zich in het paleis van Cleef te Brussel toen prins Karel-Adam ze kocht tegen 72.000 gulden wisselgeld. (1) Behalve de oorspronkelijke reeks bestond er een tweede stel kartons, kopieën waarschijnlijk, die voor de tapijtwevers werden gemaakt en in hun werkhuizen bleven. In 1773 werden vier dier kartons te Londen te koop gesteld; in 1779 werden nogmaals vier groote kartons uit de *Geschiedenis van Decius*, bestemd om in tapijtwerk uitgevoerd te worden, in de veiling Bertels te koop geboden. Zij werden tegen 1500 gulden toegewezen; waarschijnlijk waren het dezelfde, die men zes jaar vroeger te Londen wilde verkoopen.

Van zes der stukken zijn of waren er vroeger schetsen bekend. Die van *Decius zijn droom vertellende* werd in de veiling Randon de Boisset (Parijs 1773) toegewezen aan Lebrun; die van *Decius de offerwichelaren raadplegende*, werd te Amsterdam verkocht in 1775 en te Londen in 1833 aan den heer Lane Davies toegewezen; die van *Decius' wijding aan de goden* bevond zich vroeger in de verzameling Richard Cosway; die van *Decius doodelijk gewond* hing voor korten tijd nog in de Pastrana Galerij te Madrid; die van *Decius' lijkplechtigheid* hoort toe aan de Pinakotheek van Munchen; eene zesde schets, die van *Zegepralend Rome*, werd verkocht in de veiling de Colonna (Parijs 1795). Van al deze is het stuk uit

(1) A. Wauters: *Les Tapisseries Bruxelloises*. Page 302. — De Burtin: *Traité des Connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux*. II, 66.

de Pinakotheek het eenige wat wij bestudeeren konden; het is van Rubens' hand en is het model dat trouw overgebracht werd op het groote doek.

Meer dan één stel tapijten werd er geweven naar de kartons. In het koninklijk paleis te Madrid bevindt zich een exemplaar van acht stukken, geweven door den Brusselaar Jacob Geubels; de familie Schwarzenberg te Weenen bezit een reeks van tien stukken, waarschijnlijk zijn er hier vier decoratieve stukken bij de zes gevoegd, die de eigenlijke geschiedenis uitmaken; de familie Liechtenstein bezit vier tapijten uit de reeks, geweven door Jan Raes van Brussel; de Sint-Stephanuskerk te Weenen twee; de keizer van Oostenrijk vier; hertog van Wallenstein, te Praag, twee; prins Albrecht van Solms Braunfels bezat er ééne en te Weenen was er nog eene te koop over een twintigtal jaren.

DE HELD DOOR DE OVERWINNING BEKROOND. — Een werk dat in denzelfden tijd als Decius' geschiedenis gemaakt werd en met een der stukken uit de reeks een treffende overeenkomst vertoont, is *de Held door de overwinning bekroond* uit het Museum van Cassel (*Œuvre*. Nr 830). Een krijgsman met ontbloot hoofd en naakte beenen, dragende een rooden mantel over zijn borstharnas, is neergezeten op de lijken van Afgunst en Tweedracht. In de rechterhand klemt hij het zwaard nog met bloed bevlekt en de linker leunt op zijn schild, dat rust op den rug van een geboeiden krijgsgevangene, die ter aarde ligt. Eene Victorie met blond haar, naakt bovenlijf en een purperen draperij op het onderlijf kroont hem met de eene hand en heft met de andere een palm boven zijn hoofd. Een gevleugelde Genius, een spiesenbundel vasthoudende, staat nevens een antiek altaar, waarop een rood banier, een harnas en wapens liggen. De Victorie gelijkt treffend aan het vrouwenfiguur dat den held kroont in de schilderij van het Museum te Dresden, evenals de hoofdfiguren uit beide stukken; het lijk, waarop de krijgsman neerzit, is nagenoeg hetzelfde als dat welk men ziet in den *Sneuvelenden Decius*, en de geboeide krijgsman heeft veel overeenkomst met die uit *Decius' lijkplechtigheid*. Rubens heeft dus een onderwerp uit vroeger jaren hervat en gewijzigd en heeft er figuren bij te pas gebracht uit een zijner jongste werken. Maar het stuk staat verre boven den *Bekroonden held* uit het Museum te Dresden. Er ligt iets aangrijpends in het krijgersfiguur. Hij gaat op in zijn zegen, de oogen blikken in het onbegrensde, hij droomt aan zijn verworven roem, aan zijn plannen voor de toekomst, hij zet zich uit in zijn glorie, gereed om nogmaals het zwaard te laten spelen waar het noodig mocht zijn; meedoogenloos zit hij dan ook op het lijk der overwonnenen, als ware het waardeloos stof. Het stuk is geheel van 's meesters hand, de blauwe modeleeringen overheerschen sterk in de Victorie en in het lijk, ook het harnas en de engelenvleugelen zijn blauw getint. De schaduwen op de rondingen zijn donkerbruin met gulden spelingen. De bruine rug van den gevangene steekt sterk af tegen het bleeke lijk. De schildering is vast in haar geheel met scherpe omtrekken op donkeren grond en van ongemeene forschheid vanwege de blauwe tinten en het sterk gelijkmatig licht. Veel krachtiger is zij dan die der werken van 1613 tot 1615. Rubens heeft gewonnen in helderheid van toon en rijkdom van kleuren. Die helderheid, wel eenigszins met schelheid en koelheid gepaard, is kenmerkend voor de jaren 1618 en 1619.

De Bekroonde Held werd gemaakt voor de Gildekamer van den Ouden Voetboog te Antwerpen, waar het werk zich op den schoorsteen bevond. In 1749 werd het gekocht door den Antwerpschen schilder en kunstkooper Gerard Hoet, die zich te Amsterdam was gaan vestigen. Hij betaalde voor die meesterlijke schildering en voor het niet minder belangrijk stuk, Teniers' *Jubileum der Dekens van den Voetboog*, dat zich nu in de Ermitage te St-Petersburg bevindt, niet meer dan 5000 gulden, maar moest in de plaats van *den Bekroonden Held*

een kopie leveren, die hij door Aart Schouman uit den Haag liet vervaardigen. Van 1749 reeds behoort het stuk aan de Galerij van Cassel. Door de commissarissen van Napoleon I werd het naar Parijs ontvoerd en de overlevering gaat dat Napoleon het gehangen had boven zijn werktafel.

In het Rijksmuseum van Weenen bevindt zich een verkleinde herhaling (*Œuvre.* Nr 831), waarin de Genius, die den spiesenbundel vasthoudt, vervangen is door eene gehelmde Bellona, die den bliksem draagt, en het altaar door een kolom. De houding van den held is eenigszins



DE HELD DOOR DE OVERWINNING BEKROOND (Museum, Cassel).

gewijzigd. Het zeer bevallig en rijk gekleurde stukje hoorde toe aan den landvoogd aartshertog Leopold-Wilhelm en komt reeds voor in den inventaris der keizerlijke verzameling in 1659. Wellicht wordt het ook vermeld in Rubens' nalatenschap onder den titel Een Christene held door de Victorie bekroond, op paneel.

Een derde bewerking van hetzelfde onderwerp, voortkomende uit de verzameling van den hertog van Richelieu, bevindt zich in het Museum van Tours (*Œuvre.* Nr 832). De held wordt gekroond door de Victorie en nevens hem staat een kleine genius die palmen plukt. Rechts een ophooping van wapens; in den achtergrond een plat land met een kasteel in vlammen. Het is het werk van een leerling, vluchtig hertoetst door den meester en weinige jaren na het stuk van Cassel gemaakt. In de boedelbeschrijving van Jan-Karel de Witte (Antwerpen, 1688) heet het : Een stuck schilderije verbeeldende de Crooninghe van Mars door de fame, daeraffe de figuren geschildert syn van Rubbens met de harnassen van [Paul] de Vos (1). De Pinakotheek van Munchen bezit er een kopie van.

(1) F. DONNET : *Van Dijck inconnu.* Page 12.

ABRAHAM EN MELCHISEDECH. — Een ander stuk, *Abraham en Melchisedech,* uit het Museum van Caen (*Œuvre.* Nr 100), biedt een niet minder treffende overeenkomst met de *Geschiedenis van Decius* aan. De aartsvader, in Romeinsche wapenrusting, de eerbiedwaardige grijze opperpriester, de mannen die de kruiken wijn en de mand brood aanbrengen, de schildknaap met Abraham's paard, al die figuren vinden wij weer in het een of ander stuk der Decius-reeks. Overigens is het werk door een leerling, wellicht van Dijck, geschilderd en door Rubens enkel hertoetst. Het hoorde in 1749 aan het Museum van Cassel toe en was door Geraard Hoet van de familie du Bois gekocht. In 1806 werd het door Denon naar Parijs ontvoerd en in 1811 door Napoleon aan het Museum van Caen geschonken.

WERKEN AAN DUDLEY CARLETON GELEVERD. — Onder de werken, welke Rubens aan Dudley Carleton te koop bood, waren er die hij reeds sedert verscheiden jaren gemaakt had, zoo de *Promethens op den Caucasus vastgeklonken* (*Œuvre.* Nr 671), die door Baudius vermeld werd vóór 1613 en de *Sint-Sebastiaan* (*Œuvre.* Nr 492), dien wij reeds bespraken (blz. 141) en eveneens stellig vóór dit jaar en waarschijnlijk wel omstreeks 1610 werd vervaardigd. Andere waren kopieën van vroeger werken, namelijk *het Laatste Oordeel,* geschilderd naar het stuk dat Wolfgang-Wilhelm van Neuburg bezat. Dudley Carleton aanvaardde het niet en toen Golnitzius Rubens' atelier bezocht vond hij het nog daar; zoo ook de *Christus en de twaalf Apostelen* (*Œuvre.* Nrs 68-80), kopieën van de stukken, die hij in Spanje voor den hertog van Lerma geschilderd had en de *Agar door Abraham weggezonden,* naar een werk dat rond 1612 geschilderd werd en waarvan wij hooger spraken (blz. 136).

Andere waren pas gemaakt of werden voltooid voor Dudley Carleton. Zoo schrijft Rubens den 20en Mei 1618, dat niet alleen de *Prometheus* en de *Sint-Sebastiaan,* maar ook *Daniël in den Leeuwenkuil, de Tijgers met Saters en Nymfen, Leda met de Zwaan en een Liefdegoodje, Sint-Petrus uit den visch den penning halende om den tol te betalen* voltooid waren en dat hij *de Leeuwenjacht, Suzanna* en het kleine stukje *Abraham Agar wegzendende* ging maken. Van den *Christus aan het Kruis* spreekt hij niet verder, evenmin als van den *Achilles onder de dochters van Lycomedus ;* van dit laatste stuk weten wij echter met zekerheid dat het dagteekent van den tijd der onderhandeling met Dudley Carleton.

Een woord over deze verschillende werken.

De *Daniël in den Leeuwenkuil* (*Œuvre.* Nr 130) behoort tot het tijdperk der jachten en der leeuwenstudiën. De Albertina bezit een blad waarop Rubens tien Leeuwen teekende, zeven van deze komen in den *Daniël* voor. De andere zijn afgebeeld in rustige houding, een deel liggende, een deel zittende, zooals Rubens ze zag in het leven. De leeuwen zijn hoofdzaak in het werk, Daniël is een voorwendsel. Naakt en in smeekende houding wacht hij hopeloos zijn lot af, ofschoon de leeuwen hem niet schijnen te bemerken. Dudley Carleton kocht het stuk en bood het koning Karel I ten geschenke aan. Later ging het over in de verzameling der hertogen van Hamilton. In 1882 werd het gekocht door M. Becker Denison, na zijn dood werd het in openbare veiling herkocht door den hertog van Hamilton. Dr Th. von Frimmel meent de schets van het stuk gevonden te hebben bij den heer Leermann te Bremen.

Wij weten niet wat er geworden is van de *Tijgers met Saters en Nymfen*, aangekocht door Carleton. Een schilderij, dit onderwerp behandelende en omstreeks 1615 gemaakt, bevindt zich in het Museum van Oldenburg, maar zij meet slechts 64 centimeters in de hoogte op 74 in de breedte (*Œuvre.* Nr 653), terwijl die van Sir Dudley Carleton 9 voet hoog en 11 voet breed was.

Evenmin weten wij wat er geworden is van de *Leda met de zwaan* en den *H. Petrus,* die

door den Engelschen staatsman werden aanvaard noch van den *Christus aan het Kruis*, dien hij weigerde. Wel is waar bezit het Museum van Dublin een schilderij van dezelfde grootte met hetzelfde onderwerp als de *H. Petrus die den tolpenning uit den visch haalt*, maar de Catalogus van dit Museum vermeldt het stuk als een werk van Rubens' leerlingen, waarin hij zelf slechts enkele toetsen heeft aangebracht en, daar de schilder uitdrukkelijk verklaart dat het werk van zijn eigen hand is, ware het al te gewaagd tegen de eigenaars in te gaan beweren, dat hun stuk het oorspronkelijke is.

Van de vele *Christussen aan het Kruis*, door Rubens geschilderd, is er slechts één, die door zijn ongemeen groote afmetingen overeenstemt met dien welken Rubens in 1618 aan Carleton aanbood: het is de zoogenaamde *Christus met den vuistslag*, die in 1648 voor het klooster van Tongerloo werd aangekocht en waarschijnlijk door de soldaten der Fransche republiek vernietigd werd (*Œuvre.* Nr 291). Wij kennen het stuk door een prachtige teekening, toehoorende aan het Museum Boymans van Rotterdam (*Œuvre.* Nr 1345) en door de meesterlijke gravuur die Pontius er naar sneed in 1631. Het stuk kreeg zijn naam doordien er nevens het kruis twee engelen vliegen, de eene den dood, de andere den duivel verjagende en beide de hand, tot een vuist gebald, opheffende om de kwade geesten te slaan.

Een schilderij onder de twaalf kennen wij goed, den *Achilles onder de dochters van Lycomedus* (*Œuvre.* Nr 567). Zij bevindt zich in het Museum te Madrid en werd in 1628 door Filips IV gekocht. Achilles staat recht in het midden, met de eene hand het zwaard in de hoogte heffende dat hij tusschen de koopwaren van Ulysses gevonden en voor zich gekozen heeft en in de andere de scheede houdende. Rechts staat Ulysses in koopman vermomd en een slaaf; links vier dochters van Lycomedus en hare dienstvrouwen. In den achtergrond ziet men een rijken paleisbouw. Rubens verklaarde in zijn brief aan Sir Dudley Carleton dat zijn beste leerling met hem aan dit stuk gewerkt had; geen twijfel of van Dijck wordt hier bedoeld en inderdaad, de versmelting van het werk van meester en leerling is hier als gewoonlijk volledig. Het komt ons echter voor dat het stuk moet geplaatst worden onder de eerste waarvoor Rubens de hulp van zijn geliefkoosden leerling inriep. De vleezen zijn in het oog springend mollig, terwijl van Dijck reeds in 1618 warme vaste tonen legde, het is een werk van wijze schikking, nog al koel en droog van schildering. Rubens heeft er veel in hertoetst, zoowel in de draperijen als in de vleezen. Het voorste figuur, de neerhurkende koningsdochter, is nagenoeg hetzelfde als dat der herderin uit de *Aanbidding der herders* van het Museum van Rouen (*Œuvre.* Nr 150).

Welke de *Suzanna* is, aan Dudley Carleton in ruiling gegeven, is niet zeker. Rubens duidt ze enkel aan met de woorden « Eene Susanna door een mijner leerlingen, maar geheel hertoetst « door mijne hand. » Wij kennen uit dien tijd twee Suzanna's, de eene in 1620 door Lucas Vorsterman, de andere door Michel Lasne rond hetzelfde jaar en door Paul Pontius in 1624 gegraveerd. Naar de kopersneden te oordeelen, is de eerste verreweg de fraaiste. De jonge vrouw, allerliefst in haren bedremmelden schroom, zit op den boord van het bad, met de beenen overeengeslagen, den eenen voet in het water, de armen over de borst gekruist, zich beschermende tegen de vermetele pogingen van een der oude heeren. De andere wellusteling heeft het doek, dat Suzanna's rug bedekte, opgeheven en haren weelderigen vleeschdons ontbloot. Met gulzigen blik ziet hij naar de ontdekte pracht en schalks lacht hij om zijn boevenstreek (*Œuvre.* Nr 132). Het stuk schijnt wel spoorloos verdwenen. Een kopie er van bevindt zich in de verzameling van prins Youssopoff te St-Petersburg; naar deze te oordeelen zou het oorspronkelijke werk ontstaan zijn rond 1614. De Suzanna heeft een treffende gelijkenis met de *Verkouden Venus* van dit jaar.

De tweede behandeling van het onderwerp toont Suzanna met het eene been op een driepikkel gezeten. Beide grijsaards staan achter haar, elk een eind van het doek in de hand houdende, dat zij van den schouder der baadster hebben opgelicht, de eene het oog vol verlangen en vlammend van begeerte op het rijke vleesch neerziende, de andere het met den top



HET OORDEEL VAN SALOMON — Naar de gravuur van Boëtius a Bolswert (Museum, Kopenhagen).

der vingeren aanrakende. Suzanna legt ook hier de handen over de borst en ziet verlegen en verstoord naar hare belagers. Van dit werk bezit het Museum van Stockholm eene oude kopie (*Œuvre*. Nr 133). Onmogelijk over de waarde van een van beide werken te oordeelen. De naakte Suzanna was klaarblijkelijk hoofdzaak en hoofddoel der schildering. De prachtige vrouwengestalte, die Rubens in zijn *Achilles* gekleed voorstelde, wilde hij hier naakt laten bewonderen in al de donzigheid van het vleesch en den glans der huid.

Het kleine stukje, *Agar door Abraham en Sara weggezonden* (*Œuvre*. Nr 106), bevindt zich tegenwoordig in de Galerij van den hertog van Westminster te Londen. Het stemt, op enkele kleine bijzonderheden na, overeen met het schilderijtje over hetzelfde onderwerp, dat zich in het Museum l'Ermitage te St-Petersburg bevindt. Rubens zelf getuigde ervan dat hij een onderwerp, noch godsdienstig noch wereldsch gekozen had, alhoewel het aan de H. Schrift ontleend was, namelijk Sara en Abraham verwijten toesturende aan de zwangere Agar, die het huis

verlaat in een zeer bevallige houding. « Ik heb het op hout geschilderd, voegde hij er bij, omdat « kleine dingen beter op paneel dan op doek gelukken. Ik heb mij volgens gewoonte laten « helpen door een kunstenaar van talent in zijn vak, dat is van landschappen te schilderen, om « iets naar den zin van Uwe Excellentie voort te brengen. Voor het overige moogt gij zeker « zijn dat ik aan geen levende ziel heb toegelaten er de hand aan te leggen. »

Uit het overgroote getal werken, door Rubens voortgebracht gedurende de jaren 1616-1621, hebben wij diegene besproken welke hij maakte voor de kerken en die welke ter spraak werden gebracht in zijne briefwisseling met Sir Dudley Carleton. De eerste tellen onder de belangrijkste van dit tijdperk en van heel het leven van Rubens; in de tweede reeks troffen wij zijne Jachten en zijn Decius-cyclus aan, die eveneens een hooge plaats bekleeden onder zijne scheppingen. Er blijft ons nog te spreken over de werken van denzelfden tijd, die tot geen van beiden soorten behooren. Zij zijn zoo talrijk dat het ons veel te ver zou leiden met eenige uitvoerigheid ze alle te behandelen; slechts bij de voornaamste zullen wij kunnen blijven stilstaan. Voor de meeste zullen ons de oorkonden of aanduidingen ontbreken, waaruit wij den juisten datum hunner vervaardiging kunnen nagaan, wij zullen dus gewoonlijk uit den trant der schildering den tijd van hun ontstaan moeten opmaken. Gelukkigerwijs is dit voor Rubens niet al te bezwaarlijk. Zijn heel kunstenaarsleven door verandert hij; een paar malen, waar wij het eindigen van het eene en het aanvangen van een ander tijdperk geplaatst hebben, breekt hij plotseling af met een vroegere manier en neemt er een merkelijk verschillende aan; zooals in 1612, toen hij na *de Oprechting, de Afdoening van het Kruis* in sterk gewijzigden trant begon, zoo ook in 1624, toen hij op *de Geschiedenis van Maria van Medici, de Aanbidding der Koningen*, uit het Museum van Antwerpen, liet volgen. Maar zelfs in de tijden, die liggen tusschen deze twee keerpunten, verandert zijne bewerking gedurig aan. In algemeene trekken wordt zij immer losser en breeder, het koloriet rijker en blonder, de speling van licht en tint overvloediger en sterker. Zoo komt het dat men over het algemeen met voldoende zekerheid kan aangeven, zoo niet het jaar zelf, dan toch het drie- of viertal jaren tot welk een stuk behoort.



GROEP UIT DE VERZOENING VAN ESAÜ EN JACOB
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

Om eenige orde in die menigte stukken te brengen, die wij nog te bespreken of te vermelden hebben, zullen wij ze verdeelen in drie hoofdvakken: de werken geput uit de geschiedenis van den godsdienst, de onderwerpen ontleend aan de fabelleer, en de portretten.

ONDERWERPEN UIT HET OUDE TESTAMENT. — Rubens ontleende toen weinig onderwerpen aan het Oude Testament; behalve de door ons genoemde *Suzanna*'s, slechts een vijftal: *het Oordeel van Salomon, David en Abigaïl, de Verzoening van Esaü en Jakob, Loth die Sodoma verlaat* en *Adam en Eva in het Aardsch Paradijs;* de vier eerste zijn groote stukken, alleen voor verzamelingen of openbare gebouwen geschikt; het laatste is klein en bestemd voor het woonvertrek van een bijzondere.

Van 1616 tot 1617 dagteekent het *Vertrek van Loth uit Sodoma* (*Œuvre.* Nr 102). De aartsvader, vergezeld van zijne vrouw, wordt geleid door een engel die nevens hem voortstapt en gevolgd door zijne twee dochters, naar welke hij zich omwendt. De eene draagt op het hoofd in een pak een deel der have van het huisgezin, de andere in een mand de kostelijke vaten en ander tafelgerief; tusschen vader en dochter bevindt zich nog een engel. Het zijn allen groote figuren, gedrapeerd in breed gewaad met volle sprekende kleuren; van Dijck heeft stellig medegewerkt aan het stuk, de tweede engel heeft zijne fijne, bevallige jongelingstrekken. Hij kon toen slechts 17 of 18 jaar oud zijn, want het stuk is in 1616 of 1617 geschilderd. Het was volgens Rubens het eerste dat gegraveerd werd door Vorsterman, toen deze in zijn dienst trad, iets wat in 1617 gebeurde. De breed uitgemeten personages, hunne zware, weidsche draperij, de eenvoudige handeling en kleuring, alles getuigt dat het stuk niet lang na den *Ongeloovigen Thomas* vervaardigd werd. Het behoorde in de laatste jaren aan de hertogen van Marlborough; hun beroemde stamvader lord John kreeg het in 1706 ten geschenke van de Stad Antwerpen. Het bleef op zijn kasteel te Blenheim totdat het, met de overige kunstschatten van het huis, in 1886 verkocht en toen aan Charles Butler van Londen toegewezen werd.

Een of twee jaar jonger is *het Oordeel van Salomon* (*Œuvre.* Nr 122). Dit werk is zeer gekend door de fraaie gravuur van Schelte a Bolswert, ofschoon de schilderij zelve weinig gezien is. Zij bevindt zich in het Museum van Kopenhagen. Het is een zeer bewogen tafereel, wel geschikt voor den graveur. De beul, geheel naakt met uitzondering van een doek om schouder en heup geslagen, in geweldigen zwaai den eenen arm opheffende en met den anderen het kind op eenigen afstand houdende, is een meesterlijk figuur. De twee moeders, zoo verschillend van aandoening en gebaar, vormen met hem de zeer levendige en vast ineengezette hoofdgroep, afstekende tegen de kalmere, waarvan de koning het middelpunt uitmaakt. Is de samenstelling merkwaardig, de schildering is veel minder. Zij is het werk van een leerling, vluchtig hertoetst door den meester in de voornaamste figuren en in de verlichte deelen. De naakte beul, tusschen de twee moeders, van welke de knielende een lichtgeel en de rechtstaande een helderblauw kleed draagt met witten voorschoot en purperen mouwen, vormen een groote klare brok in het stuk, waartegen de koning in zijn rood gewaad met goud bewerkt en de twee voorste hovelingen, de eene met violetkleurige, de andere met blauwe draperij, in stemmige en rijke kleuren afsteken. Het geheel is echter bleek van toon zonder kracht noch gloed, decoratief in hooge mate, maar meer gemak dan hoogere gaven verradende. Het stuk heeft in den achtergrond de rijke architectuur van *Achilles onder de dochters van Lycomedus*, Geen twijfel of het stuk behoort tot den tijd van den *Achilles* en van *de Geschiedenis van Decius*. Een der priesters uit dit laatste werk, met den mantel over het hoofd geslagen, vinden wij hier in een der twee raadsheeren op den voorgrond weer.

Het stuk draagt tegenwoordig voor opschrift: *Monsr Josias comte de Ransau Maral de France me l'a donné.* Deze edelman werd geboren in Denemarken in 1609 en stierf in 1650; koning Christian IV (1577-1648) liet het opschrift schilderen. Van in de eerste helft der XVIIe

eeuw, hoogstens acht jaar na Rubens' dood, bevond het stuk zich dus in Denemarken en de graaf van Ransau was ofwel de eerste of zeker een der eerste bezitters er van. Sommige oude beschrijvingen van België plaatsen het in een der zalen van het Brusselsch stadhuis; zoo deed Golnitzius, die ons land bezocht in 1624 en zijn reisbeschrijving liet drukken in 1631 en zoo deden de bezorgers der uitgaven van Guicciardini, na dit laatste jaar verschenen. Golnitzius verwarde echter een stuk van Rubens, dat in het stadhuis van Brussel hing en *het Oordeel van Cambyses* voorstelde met *het Oordeel van Salomon*. Dit zelfde onderwerp werd ook wel behandeld in een schilderij, toen in dit gebouw aanwezig, maar deze was van Michiel Coxie's hand en had twee luiken met portretten van schepenen.

Een stuk, dat nog al sterke overeenkomst heeft met *het Oordeel van Salomon* en hoogst waarschijnlijk in denzelfden tijd, omstreeks 1618, geschilderd moet zijn, is de *Onthouding van Scipio* (*Œuvre*. Nr 809), dat evenals *het Oordeel van Salomon* door Schelte a Bolswert gegraveerd is. Het werk dat achtereenvolgens toegehoord heeft aan den hertog van Richelieu, koningin Christina van Zweden, den hertog van Orleans, lord Berwick en den heer Yates, werd in 1836 door een brandramp in Western Exchange te Londen vernield. De ineenzetting van beide tafereelen heeft een treffende overeenstemming, de houding van Salomon en Scipio op den troon is nagenoeg dezelfde.

Van denzelfden tijd, maar van minder belang, is *David en Abigaïl* (*Œuvre*. Nr 120). Het stuk hoorde in de XVIIe eeuw toe aan den hertog van Richelieu, die het aan de Piles schonk. In de veiling Secretan (Parijs, 1889) werd het aangekocht door den heer Scrips. Het verbeeldt Abigaïl, knielende voor koning David, om genade voor haren man Nabal af te smeeken en hem geschenken aanbiedende. David buigt zich naar haar om haar te doen opstaan. Achter beide hoofdpersonen mannen en vrouwen van hun gevolg. Het stuk is met medewerking van Rubens' leerlingen, in de eerste plaats van van Dijck, geschilderd; de meester heeft de voornaamste figuren hertoetst. Rubens behandelde in dit stuk eene gebeurtenis uit de Bijbelsche geschiedenis, maar aan zijne krijgslieden gaf hij de uitrusting van Romeinsche soldaten, de helmen met den geweldigen kam, het borstharnas, de lans; zijn David heeft het uitzicht en de kleedij van een Romeinschen veldoverste. Hij stoort zich weinig in het algemeen aan de juistheid van kostuum. Wat oud is, is voor hem Romeinsch, ofwel dragen zijne personages uit de geschiedenis van vroeger eeuwen draperijen die tot geen bepaalden tijd behooren; alleen de tulband duidt in den regel den Oosterling aan.

Verscheiden der opmerkingen, betreffende het vorige stuk passen ook voor de *Verzoening van Esaü en Jacob* (*Œuvre*. Nr 109). Jacob buigt de knie voor Esaü die de hand uitsteekt om zijn broeder te doen opstaan zooals David het voor Abigaïl doet. Hij is in Romeinsch gewaad, evenals een paar gehelmde mannen achter hem; een page houdt zijn paard vast. Jacob is vergezeld door zijne twee vrouwen, de eene knielt op den voorgrond en houdt een kind vast dat moeders arm omknelt. Een kudde van schapen, geiten en runddieren bevindt zich bezijden; rechts ook een paar kemels, waarvan een bereden wordt door een neger met tulband. Het werk is hoog van kleur; Jacob draagt een groen kleed met violetten omslag, Esaü een blinkend harnas met blauwe en roode draperij daarover, Rachel een ambergelen rok, een andere blonde vrouw een rood kleed. Het is mat van schildering en naar de schets van den meester uitgevoerd door een leerling, waarschijnlijk door van Dijck. Het stuk werd rond 1618 gemaakt en in 1628 door Rubens aan den koning van Spanje verkocht. Hoe het van Madrid naar Munchen kwam, waar het zich nog in de Pinakotheek bevindt, is ons onbekend. De schets bestaat en kwam achtervolgens in verscheiden veilingen voor. Oude kopieën dezer schets vindt

men in de Museums van Amsterdam en van Duinkerken en in de Colonna-Galerij te Rome. Het Museum Plantin-Moretus bezit een studie voor de geknielde vrouw met het kind, geteekend door Rubens (*Œuvre*. Nr 1422).

Zeer verschillend van al deze groote, breedgeschilderde, pralerige stukken, is *Adam en Eva*, uit het Museum van 's Gravenhage (*Œuvre*. Nr 97). Rubens maakte het kleine kostelijke werk samen met Jan Breughel en het draagt dan ook het dubbele handteeken *J. Brueghel fec.* en *Petri Pauli Rubens figr.* Dit is : « Breughel maakte het stuk en Rubens de figuren. » Het is een gezicht uit het Paradijs, een Edensch landschap, waarin de pasgeschapen dieren allen vereenigd zijn rond hunne meesters, de twee paradijsbewoners. Eva staat recht en neemt een tak aan met twee appelen beladen, die door het serpent is geplukt; zij reikt een appel aan Adam, die de hand uitsteekt en haar aanziet als om haar te vragen of zij niet misdoet. Het zijn twee allerliefste figuren ; zij zijn jong en onschuldig nog, naar lichaam of naar ziel hebben zij niet geleden, het zijn gave menschen, ongeschonden en onbezoedeld, zooals zij kwamen uit de handen van den Schepper, idealen der volmaaktheid naar Rubens' opvatting. Breughel heeft de omgeving, landschap en dieren, geschilderd, met de fijnheid en glansrijkheid die hem eigen zijn. De twee schilders hebben zich naar elkanders trant gevoegd en door die toenadering harmonie in het werk gebracht. Rubens is keuriger, meer bezorgd geworden dan naar gewoonte, de haren van Adam en Eva schijnen een voor een geschilderd, de handen en het aangezicht met dunne trekken gemaald, een glans van email is op de lichamen gelegd die er parelachtig uitzien ; de figuren zijn vaster van vleesch, de donkere tinten bruiner, terwijl bij Breughel ook een vettigheid op te merken is die hij elders niet vertoont. De trant is een ongemeene voor Rubens, die in dezen tijd weinige zoo kleine keurige figuren maakte ; de kastanjebruine rondingen der leden en de edele gelaatstrekken laten aan vroeger jaren denken, maar de blonde, malsche schildering, de minder scherpe omtrekken, de lichte nevel op de vleezen, laten dan weer vermoeden dat het stuk rond 1620 geschilderd is, alhoewel het in dien tijd en nagenoeg in heel des meesters werk alleen staat door zijn edele vormen en fijne weeke tinten.

ONDERWERPEN UIT HET NIEUWE TESTAMENT. — MADONNA'S. — Overgaande tot de onderwerpen uit het Nieuwe Testament, door Rubens in dit tijdperk geschilderd, treffen wij er vooreerst verscheidene aan, waarin hij O.-L.-V. met het kind schilderde in een krans van bloemen, uitgevoerd door zijn vriend Jan Breughel. De voornaamste van deze bezit de Pinakotheek van Munchen (*Œuvre*. Nr 198). Maria is neergezeten, de rechterhand geslagen om het kindeken Jesus, dat gansch naakt op hare knie staat. Met de linkerhand houdt zij die van haar zoontje vast. Rond deze groep is een lijst geschilderd, omgeven met een bloemenkrans en rond deze fladderen elf engeltjes, zes rechts, vijf links. Madonna en engeltjes zijn van Rubens' bevalligste scheppingen, de kleine hemelsche wichtjes vormen rond de bloemen een kring van jeugdig, rozig vleesch, liefelijker en zachter dan de bloemen zelve, die van Breughel's beste werk zijn. De Madonna heeft veel gelijkenis met die uit den *Christus op het stroo* en is van denzelfden tijd of liever iets vroeger, 1616 of 1617.

Veel gelijkenis met deze O.-L.-V. en van denzelfden tijd heeft de Madonna, door l'Ermitage te Sint-Petersburg, in 1887, uit de verzameling Galitzine aangekocht.

Het Museum van Madrid bezit insgelijks een Madonna in een bloemenkrans van Jan Breughel (*Œuvre*. Nr 200). Daar zit de moeder met het kind op haren schoot en de hand om zijn hals leggende, twee engelen kronen haar met rozen.

In den Louvre vinden wij er een vierde (*Œuvre*. Nr 199). O.-L.-V. heeft hier haren lieveling op

Onze Lieve Vrouw in een bloemenkrans
(Pinakotheek, Munchen)



den schoot, hij slaat de twee handen om den hals zijner moeder. Zij aanziet hem teederlijk, legt de eene hand op zijn rug en de andere onder hem. Rechts plaatst een engeltje een bloemenkrans op haar hoofd, zeven engelenkopjes ziet men links in het schemerlicht. De medaillon, het groepje bevattende, is omgeven door een krans van bloemen, waarin wormen, vogelen, een kleine aap, insekten en hagedissen spelen. Het stuk werd gemaakt voor kardinaal Frederik Borromeo; Breughel verzond het den 5en September 1621 en schreef dien dag aan Ercole Bianchi, den zaakgelastigde van den kardinaal: « Ik benuttig de gelegenheid eener verzending van koopwaren aan Enoni om U een andere schilderij te zenden, het schoonste en keurigste stuk dat ik ooit maakte. De heer Rubens heeft ook een bewijs geleverd van zijn talent in het middel-medaillon, dat een zeer fraaie Madonna bevat. De vogels en de dieren zijn gemaakt naar het leven en naar diegene welke de doorluchtige Infante bezit (1).


O.-L.-V. MET DE ENGELEN (Louvre, Parijs).

In de galerij van den graaf van Schönborn bevond zich vroeger nog eene Heilige Familie, geschilderd door Rubens in een achthoekig medaillon, waarrond Breughel een prachtigen bloemenkrans schilderde; het stuk werd met de verzameling Lyne Stephens, in 1895, bij Christie te Londen verkocht en hoort nu toe aan het Museum van Schoone Kunsten te New-York.

Van denzelfden tijd ongeveer dagteekent nog de Madonna met het kindeken Jesus op den schoot in het Museum van Brussel (*Œuvre*. Nr 197). Het kind houdt met de eene hand den wazen sluier zijner moeder en in de andere hand een vergeet-mij-nietbloempje. In den achtergrond een landschap, links bloemende rozelaren. Landschap en bloemen zijn in den trant van Breughel, waarschijnlijk van Ykens.

(1) GIOVANNI CRIVELLI: *Giovanni Brueghel*. Milano, 1868. Blz. 272.

Omstreeks 1620 werd ook de Madonna geschilderd, die het Museum van Berlijn bezit (*Œuvre.* V, 319). O.-L.-V. zit achter een tafel waarop een rood bebloemd tapijt ligt en bladert in een geënlumineerd getijdenboek. Op de tafel staat een mandje met pruimen, in den achtergrond ziet men een landschap, links ranken bloemende rozelaars omhoog. Het mandje met fruit is van Snijders, het landschap van van Uden, de bloemen in den trant van Jan Breughel, maar van een anderen schilder. Van een medehelper zijn ook het tapijt en het getijdenboek.

Buiten deze Madonna's, waaraan Jan Breughel of andere bloemenschilders meewerkten, bracht Rubens er nog verscheiden andere voort. De oudste dezer uit het begin van dit tijdperk, waarschijnlijk kort na 1615, is *de O.-L.-V. met de engelen* uit den Louvre (*Œuvre.* Nr 204). O.-L.-V. staat in het midden van het tafereel met het kind zittende op hare hand en zijn armpje liggende om haren hals; de groep wordt gedragen door een half dozijn ongevleugelde engelen; andere hemelgeesten, een veertigtal in het geheel, vormen er een krans rond. Het stuk is merkwaardig door de vlugge en lichte schildering en de rozige vleezen, met blauwachtige doorschijnende schaduwen.

Onder diegene welke vermeld worden in de catalogussen of gekend zijn door gravuren, vermelden wij nog de Madonna, die door Anna Roemers Visscher, de veelzijdig begaafde Hollandsche dichteres, in 1621 nageschilderd en bezongen werd (*Œuvre.* Nr 187). Het is een tafereeltje :

Daer in datmen lieve treeken
Van een sooge moeder vint
Tot haer uijtvercooren kint,
Datse voor haer neer siet leggen.
Daerme ! Daerme ! gaet se seggen
Hertje ben je suijgens sat ?
Druckt haer borst nog eens en spat
Witte melck op 't aengesichje
Van het soet onnoosel wichje. (1)

Wij hebben deze Madonna niet in oorspronkelijke bewerking teruggevonden, alleen in gravuren, herhalingen of kopieën. Een dezer (Paneel. H. 66 cm. L. 52.5) troffen wij aan bij een kunsthandelaar te Brussel in 1896 ; een tweede bevond zich terzelfder tijd in de verzameling Ravaisson te Parijs ; een derde ontdekten wij in 1898 in het Museum Corsini te Rome, waar zij staat onder den naam van Abraham van Diepenbeeck. Al deze stukken zijn donkerbruin van toon en hard van schildering ; het kindeken Jesus heeft een glad, bolrond hoofd, alsof het op de draaibank vervaardigd ware, kenmerken die niet van aard zijn de hooge ingenomenheid van Anna Roemers Visscher noch haar lofspraak op de kleur het wit dat soo geel niet en besterft te wettigen.

Een andere Madonna werd door Lucas Vorsterman gegraveerd en de betrekkelijk onbehendige wijze, waarop dit gedaan werd, laat met goede reden veronderstellen, dat het een der eerste werken was die hij voor Rubens maakte en dus in 1617 zou uitgevoerd zijn. Het kind ligt in een beddeken, in den vorm van een sofa ; de moeder zit achter het bed en vouwt de handen samen terwijl zij haren lieveling aanblikt (*Œuvre.* Nr 188).

Rubens schilderde dus tal van Madonna's in dien tijd. Zij tellen niet onder zijn werken

(1) *Alle de Gedichten van Anna Roemers Visscher,* uitgegeven door Nic. Beets. Utrecht, Beyers, 1881. II, blz. 85.

van eersten rang : hij hechtte niet aan de afbeelding van de Moeder-Maagd met het kind hetzelfde belang als Rafaël, Andrea del Sarto en de oudere Italiaansche meesters, evenmin als de oudere Vlaamsche schilders veel voorliefde voor dit onderwerp toonden. Zijne Madonna's hebben niet de innigheid van gevoel, de maagdelijkheid van vorm en de innemende naïeve, haast kinderlijke reinheid die de Lieve-Vrouwen van zijn voorgangers onderscheidt. Hij schilderde ze meer als vrouwen, rijker aan ledenpracht dan aan gevoel. Maar aantrekkelijk worden zij toch door de uitvoering : de rozige en blanke vleeschtinten, malsch en van licht doortinteld, de forsch gekleurde roode en blauwe draperijen en dan ook wel in sommige stukken de teederheid voor haar kind, maken er dikwijls zeer innemende figuren van.

KINDERSTUKKEN. — In het kindeken Jesus en in de engelen vindt Rubens meer behagen. De poezelige wichtjes met hunne natuurlijke bevalligheid, met hun donzig vleesch, hunne glanzende huid, hunne schalksche oogen, hun lust in het jonge leven, waren zijne lievelingen, die hij nooit moe geschilderd was ; de engeltjes zweven in de lucht in de heiligenstukken, dragen Maria in hare Hemelvaart, dartelen rond haar en houden haar en haar kind bloemenkronen boven het hoofd. In de Heilige Families ziet men kinderen voorgesteld als Jesus en zijn speelgenooten; in de mythologische stukken vindt men ze bijvoorbeeld in de *Ceres,* waar zij bloemenkransen hangen rond het standbeeld der godin ; in de *Ontvoering van Orythia door Boreas,* waar zij met sneeuwballen werpen ; bij Venus, waar zij voor liefdegoodjes spelen ; bij Bacchus en Silenus, waar zij zich guitig en wel eens ongemanierd gedragen en in honderd andere stukken. Enkele malen worden zij hoofdpersonages, zooals in het tafereel waarin hij het kindeken Jesus en Joannes voorstelt, spelende met een schaap, dat wordt aangebracht door een paar engelen. Het oorspronkelijke werk, dat ongelukkiglijk erg geleden heeft, bevindt zich in het keizerlijk Museum te Weenen (*Œuvre.* Nr 186) ; herhalingen vindt men op verscheiden plaatsen, onder andere in het Museum van Berlijn.

In plaats van vier kinderen, vindt men in een ander werk Jesus en Joannes alleen, de eerste op den grond zittende, de tweede op het schaap rijdende. Een der gekende exemplaren van dit stuk bevindt zich in het Balbi-paleis te Genua (*Œuvre.* Nr 185) ; het scheen mij het oorspronkelijke te zijn, toen ik het vele jaren geleden zag ; herhalingen vindt men in zeer groot getal.

In een ander werk, behoorende tot de verzameling Steengracht van Duivenvoorde in den Haag (*Œuvre.* Nr 184), wordt het Christuskind alleen afgebeeld, zittende op een rood kussen en de hand opheffende om de aarde te zegenen. Ook van dit stuk worden verscheiden herhalingen vermeld, onder andere een in de galerij van den hertog van Leuchtenberg te Sint-Petersburg. Men begrijpt dat deze stukken grooten bijval genoten in de katholieke huisgezinnen ; zij waren behagelijk van uitzicht, bescheiden van afmeting en telden onder het liefelijkste wat Rubens penseelde. Alle deze werken behooren tot denzelfden tijd en werden omstreeks 1620 geschilderd.

Een paar jaren vroeger, toen zijn oudste zoontje vier jaar oud kon zijn, schilderde Rubens het merkwaardigste kinderstuk dat hij voortbracht, de *Zeven kinderen een bloemenfestoen dragende,* uit de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 865). Het is wel geen godsdienstig tafereel, omdat de kinderen geen engelen zijn, maar hunne bekoorlijkheid is er niet minder om. Er is verschil tusschen deze kleine knaapjes en de eigenlijke hemelgeesten ; zij zijn meer menschelijk waar in de hoofden ; er zijn klaarblijkelijk portretten onder, met iets onregelmatigs en persoonlijks in de trekken, dat door de natuur geleverd en door den meester overgenomen werd. Zij torschen een slinger van vruchten, een heele vracht voor hen. De eerste heeft het uiteinde van

het festoen over de schouders genomen en treedt vooruit met gebogen hoofd en voorover-hangend haar, geplooid onder den last; drie gaan er achter, onder- en bovenarms den vruchtentros schragende; een gaat aan het uiteinde, het pak op de schouders, het lint in de hand; in hem herkennen wij Rubens' zoontje Albertus; twee zitten er onder, met hoofd en hand het festoen oplichtende. Wat een oneindige bekoorlijkheid in die schikking en in die schildering: nooit werden er guitiger, plezieriger, gezonder bengeltjes geschilderd. Elk kind is op verschillende en allen op even ongedwongen wijze geplaatst, elk gelaat heeft een gewijzigde uitdrukking en duidt eigen gevoel en karakter aan; allen te samen maken het gelukkigst samenhangend geheel uit. Niet dat er eenige gezochtheid in handeling of vormen te bemerken zij, het is zuiver natuur en de meester voelde genoeg dat de waarheid hier onverbeterlijk was en hem aan donzigheid en weelderigheid van vleesch niets te vinden overliet. Het stuk heeft, in Rubens' leven, toebehoord aan een zijner voornaamste vereerders en beschermers, den bisschop van Gent, Antoon Triest, voor wien het waarschijnlijk gemaakt werd en in wiens boedelbeschrijving het in 1657 werd opgegeven. De vruchtenslinger is door Snijders geschilderd en telt onder zijne beste werken.

Dit stuk en de Madonna omgeven door een bloemenkrans, geschilderd door Jan Breughel, en door engelen van Rubens' hand, die zich ook te Munchen bevindt en van welke wij zooeven spraken, zijn nagenoeg van gelijke, dat wil zeggen van de hoogste kunstwaarde. Zij moeten ook ongeveer in denzelfden tijd zijn uitgevoerd. Er is echter een verschil op te merken. Rubens met Breughel samenwerkende verhoogde zijn koloriet om met de feller kleuren van zijn medewerker in overeenstemming te blijven. Zijne engeltjes zijn daar rooder van vleesch met bruine schaduwen, doorspeeld met gloedlicht op de rondingen en blauw op de verhoogingen der vleezen. De behoefte om forscher van toon te worden bracht hem er toe op de vleugels van het engeltje uit den bovenhoek links een klad rood te leggen, ofschoon het zijn bedoeling niet was, hem andere dan witte pluimen te geven. Met Snijders samenwerkende, had Rubens zijn trant niet te wijzigen. De tonen van zijn medewerker zijn wel bonter en schitterender dan de zijne, maar harmonie ontstaat toch gemakkelijk tusschen beiden. Rubens schildert zijn vruchtentorschende kinderen breeder en malscher dan zijn engelen rond de Madonna. De vleezen zijn in het eerste werk blanker, roomachtiger, minder rood; op de rondingen zijn de schaduwen grijs, maar ook met gloedlicht doorspeeld; de heele toon van dit echte kunstjuweel is koeler, maar fijner en edeler dan die van de *O.-L.-V. in den bloemenkrans.*

Dat de man, die in dezelfde jaren de vreeselijkste aller drama's schilderde in de *Laatste Oordeelen*, ook de behagelijkste idyllen voortbracht in die kinderen, zoo malsch van lijf, zoo argeloos van geest, zoo liefelijk van beweging, bewijst zoo treffend mogelijk hoe veelzijdig die reuzengeest begaafd was en hoe gevoelig hij was voor de meest uiteenloopende gewaarwordingen.

Engelen en kindergroepjes zijn altijd een geliefkoosd onderwerp geweest voor de Italiaansche schilders. Men kent de lieve wichtjes, die in de vroegere werken hunner school naast de Madonna en heiligenfiguren plaats namen, in stille aandacht aan den voet van den troon der heilige Maagd mandolien of vedel bespelende, die in Fra Giovanni da Fiesole's *Kroning van Maria de koningin der Hemelen* omfladderen, in Rafaël's *Sixtijnsche Madonna* ingetogen opblikken naar haar. Hoe meer de mystieke opvatting der godsdienstige schildering plaats maakte voor de realistische, hoe zeldzamer het gebruik der hemelsche wichtjes werd. Bij de volgelingen van Rafaël maakt men nog veel werk van de guitige schepseltjes; Giulio Romano of een zijner leerlingen voerde nog een reeks kartons uit voor tapijtwerken, gekend onder den

De Vruchtenkrans
(Pinakotheek, Munchen)



Heliogr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen

14

naam van de *Spelende kinderen*. Rubens' tijdgenoot, Francesco Albani (1578-1660), maakte ze tot de voornaamste en dikwijls tot de eenige personages zijner schilderijen; meer dan één Italiaansch meester schilderde kinderen, geladen met bloemfestoenen, maar geen deed het met de levendigheid, de beweging, de geestigheid die Rubens aan zijne lieve schepseltjes leende. Bij Rubens zijn zij niet meer de ingetogen, rustige toeschouwers of figuranten, zij nemen deel aan de handeling op velerlei wijzen en een enkele maal, in het stuk der Pinakotheek te Munchen, zijn zij de eenige personages. Overal zijn zij bewogen, speelsch, levende het natuurlijk leven van de menschenkinderen, overal brengen zij met hunne naakte poezelige lijfjes de zachte malsche tonen van hun rozig vleesch en de vroolijkheid van hun dartel en liefelijk gestoei aan. Ook in de H. Familie's van Rubens spelen zij een voorname rol.



De Heilige Familie (Pitti Galerij, Florence).

Heilige Familie's. — In het tijdperk waarover wij handelen, schilderde Rubens verscheiden malen het heilig gezin, Maria met haar kind en andere familieleden. De eerste in datum is de *O.-L.-V. met den papegaai* in het Antwerpsche Museum, dan volgt die welke behoort tot de verzameling van wijlen Sir Richard Wallace te Londen (*Œuvre*. Nr 233). Zij gaat door voor de beste, die Rubens maakte en verdient wel dien hoogen naam. O.-L.-V. is neergezeten te midden van de groep; zij draagt op het hoofd een donkeren sluier, die een zachte schaduwe werpt op haar gelaat. Het Jesuskind staat recht op een voetstuk, dat gedeeltelijk door een mantel bekleed is. Hij strekt zijn arm uit naar den kleinen Joannes. Deze is geheel naakt en zit op de knieën van Elisabeth, zijn handen zijn samengevoegd en hij aanschouwt den Zaligmaker met een uitdrukking van innige liefde. Sint-Joseph staat recht achter Maria tegen een kolom en ziet met ontroering het liefelijk schouwspel aan. De schildering is dun, het koloriet warm, vooral het Christuskind is heerlijk. De O.-L.-V. met haar half beschemerd gelaat herinnert aan de vrouw met het strooien hoedje, Susanna Fourment; de kleine Jesus heeft de

trekken van Albertus Rubens. Het stuk werd in 1616 of 1617 geschilderd en is geheel van 's meesters hand. De schrijvers, die het meest geprezen hebben, vinden er in te laken het gebrek aan godsdienstig gevoel; volgens hen is Maria en haar kind een moeder met haar zoontje, trouw gevolgd naar het werkelijk leven. Dezelfde opmerking geldt voor al de Madonna's van Rubens. Is het een verwijt, dan heeft deze het meer noch minder verdiend dan eenige andere. Mols beweert dat deze Heilige Familie voortkomt uit de bidplaats van aartshertog Albertus, voor wien zij zou geschilderd zijn. In 1770 hoorde zij toe aan den landvoogd der Oostenrijksche Nederlanden, Karel van Lorreinen; na zijn dood, in 1780, ging zij over in het bezit van den keizer van Oostenrijk. Joseph II schonk ze aan den gekenden Brusselschen kunstliefhebber de Burtin. Na nog herhaaldelijk van eigenaar veranderd te zijn, werd zij door den markies van Hertford in 1846 aangekocht; Sir Richard Wallace erfde ze van hem en zij werd in den laatsten tijd aan het Britsche Rijk vermaakt, te gelijk met de heele zeer kostelijke verzameling, die tot een afzonderlijk Museum werd ingericht.

Weinig later, waarschijnlijk in 1618, ontstond de *H. Familie* uit de Pitti-Galerij van Florence (*Œuvre.* Nr 228). Het Christuskind zit in zijn wiegje en aait den kleinen Joannes, die daarneven recht staat. Maria, Joseph en Sint-Anna zien aandachtig en bewogen het tooneel na. Het werk heeft geleden, het is gevlekt in het gelaat van O.-L.-V. en van Sint-Anna, ook de hoofden der kinderen hebben hun oorspronkelijken glans niet meer, maar de figuren schijnen wel van Rubens' hand en de bijzaken door hem hertoetst te zijn. De gravuur van het stuk werd uitgegeven door Lucas Vorsterman; het is mogelijk dat hij ze niet zelf sneed, maar haar verschijnen zal toch wel vallen in denzelfden tijd als die van de platen, onder welke Vorsterman zijn naam als vervaardiger plaatste.

Onder deze laatste telt een andere *H. Familie* (*Œuvre.* Nr 227), die gegraveerd werd in 1620 en korts te voren geschilderd was. Men ziet er O.-L,-V. op een bank gezeten met het kindje op haren schoot, dat zijn moeders kin met de hand streelt en zich liefkoozend tegen haar vlijt. St-Janneken staat tegen de knie van Maria en ziet het gestoei aan. Sint-Joseph brengt de hand aan den mond van het lam dat St-Jan vergezelt; Sint-Elisabeth leunt met de beide handen op de wieg, die op den voorgrond staat. Het is een werk, door een leerling naar 's meesters teekening geschilderd, bleek en dof van kleur. De schilderij werd in 1708 door den hertog van Marlborough uit het kasteel van Tervueren medegevoerd; zij bevond zich daar in de verzameling kunstwerken, onze landvoogden toebehoorende. In de veiling der Blenheim of Marlborough Galerij werd zij aangekocht door Charles Butler.

Al deze en de overige *Heilige Familiën* van Rubens zijn eenvoudige, gemoedelijke, huiselijke tafereelen, met een of twee moeders, die zich verheugen in de gezondheid en in het geluk hunner kinderen, en een vader die het in goedigheid des herten naziet. De kinderen zijn welvarend, zoo liefelijk en zoo blond als Vlaamsche kinderen het zijn kunnen; hier als in de Madonna's behooren de moeders tot die blankgevleesde en blondgelokte vrouwen, die Rubens tot een ideaal van schoonheid verkoos en die hij waarschijnlijk des te schooner vond hoe zeldzamer hij ze aantrof. In fonkelenden kleurenglans, blauw en rood, zijn zij gehuld, de levendigste der kleuren voegende bij de schitterendste tinten om het toonbeeld van krachtige levensvolle naturen uit te drukken. Van godsdienst is er geen spraak in die beelden, tenzij men voor godsdienst wilde aanzien den eeredienst van moederliefde, van kinderlijke onschuld, van huiselijk geluk.

Behalve de stukken, die hij voor kerken schilderde, ontleende Rubens aan de gewijde Geschiedenis de onderwerpen van nog enkele andere groote werken tot dit tijdperk behoorende.

CHRISTUS BIJ SIMON DEN PHARISEËR. — Een der voornaamste is *Christus bij Simon den Phariseër* (*Œuvre.* Nr 254). Men kent het verhaal uit Lucas VII : « Ende een vanden Phariseen » bat hem dat hi met hem eten soude. Ende in des Phariseus huys gegaen zijnde, hy is ter » tafelen geseten. Ende siet een vrouwe, die een sondersse was in de stadt, als sy verstaen heeft » dat hi gheseten was ten maeltijde in des Phariseus huys, sy heeft ghebracht een costelicke » alabasteren busse met salve, ende staende van achter aen sijn voeten, sy heeft met tranen » begonst sijn voeten vochtig te maken, ende metten hayre haers hoofts droochde zijt, ende » custe sijn voeten, ende salfdese metter salven. Maer dit siende de Phariseus die hem ghenoodt » hadde, heeft in sij selven gesproken, seggende : waer dese een propheet, so soude hy ymmer » wel weten wie ende hoedanich dese vrouwe is, die hem geraket, dat sy een sondersse is, » ende Jesus antwoordende heeft tot hem geseyt : Simon ick hebbe u wat te seggen, ende hij » seyde : Meester segt. Een schultheere hadde twee schuldenaren, de eene was schuldich vijf » hondert penningen, ende de ander vijftich. Ende als sy niet en hadden daer mede dat zijt » betalen mochten, so heeft hijt hen beyden quijt gescholden. Wie heeft hem dan allermeest » lief ? Simon antwoordende heeft geseyt : Ic meyne dat de gene dien hij meest quijt gescholden » heeft. Ende hij heeft hem geseyt : Ghi hebt recht geoordeelt. Ende omgekeert zijnde totter » vrouwen, hy heeft geseyt tot Simonem : Siedy dese vrouwe ? Ic ben in u huys gecomen, ghy » en hebt mynen voeten geen water gegeven, maer dese heeft met tranen mijn voeten vochtich » gemaect, ende met haren hayre gedroocht. Ghy en hebt my geenen cus gegeven, maer dese » en heeft niet opgehouden, van dat ick incomen ben mijn voeten te cussen. Mijn hooft en » hebdy met olien niet gesalft. Maer dese heeft met salven mijn voeten gesalft. Daerom segge » ick u : Haer worden veel sonden vergeven om dat sy seer bemint heeft : maer den welcken » min vergeven wordt, die bemint min. Ende hy heeft tot haer geseyt : U sonden worden U » vergeven. Ende die daer tsamen ter tafelen saten, begonsten te seggen in henlieden selven : » wie is dese die oock de sonden vergeeft ? Ende hij heeft totter vrouwen geseyt : U geloove » heeft u salich gemaect, gaet in vrede. » (1)

Deze treffende parabel met haar geheel nieuwe moraal, predikende de zaligmakende kracht van het geloof, de kwijtschelding der zedelijke schulden, opbeurende den gevallene, trotseerende den hoogmoedige, leverde Rubens een welkomen onderwerp. De zondares is aan Christus' voeten neergevallen, bevochtigt ze met haar tranen, droogt ze met hare lokken. Aan tafel naast hem zitten drie zijner apostelen, de eerste de woorden des meesters overwegende, de tweede gewend tot zijn gebuur en hem onderhoudende over de les aan de Phariseërs gegeven, de derde met hatelijke uitdrukking op het gelaat Christus wrevelig aanblikkende. Onder de tuchtiging van den hervormer voelen de Phariseërs zich getroffen. Wie is de man die zoo het ergerlijke verleden der zondares vergeet om woorden van vergeving en lof tot haar te spreken, die daar zoo kalm en zoo zoetaardig, als leed zijn woord geen tegenspraak, hunne hooge deftigheid en zedelijkheid miskent en hun woorden van verachting en blaam toestuurt ? De heer des huizes met den beker in de hand, den met bont gevoederden rok om het zware lijf, de volle kin in drie dubbele kwabbe op de borst dalende, kijkt den vermetele met verwondering aan. Zijn gebuur vestigt op Christus een scherp en bitsig ondervragend oog ; een derde is vooruit geschoven over tafel, dreigende, bijtende verwijten toesnauwende ; de vierde richt zijn door woede uitpuilende oogen naar den gast met de revolutionnaire denkbeelden, hij gaat opvliegen en hem zijn aanstootelijke woorden doen intrekken. De laatste van allen, een oude heer met naakten

(1) Den Bibel inhoudende het Oudt ende Nieu Testament. 't Antwerpen by Christoffel Plantyn. MDLXVI.

schedel, blijft onbewogen in al die opgewondenheid, hij heeft den bril aan het oog gebracht en loert op de schoone zondares, die daar met naakten schouder en half ontblooten boezem neergeknield ligt. En terwijl dit tempeest aan het razen is brengt de dienaarschap de kostelijke schotels, een opgezette pauw, een sappige meloen en het gebak op. Een drama van Rubens in een omlijsting van Veronese. Allerlei gewaarwordingen en hartstochten met kracht en gemak en rijken kleurentoon uitgedrukt.

Rubens hernam de hoofdgedachte van het werk in een latere, meer dramatische schepping, het *Feestmaal van Herodes,* waar het verschijnen van Salome, met het hoofd van Joannes den



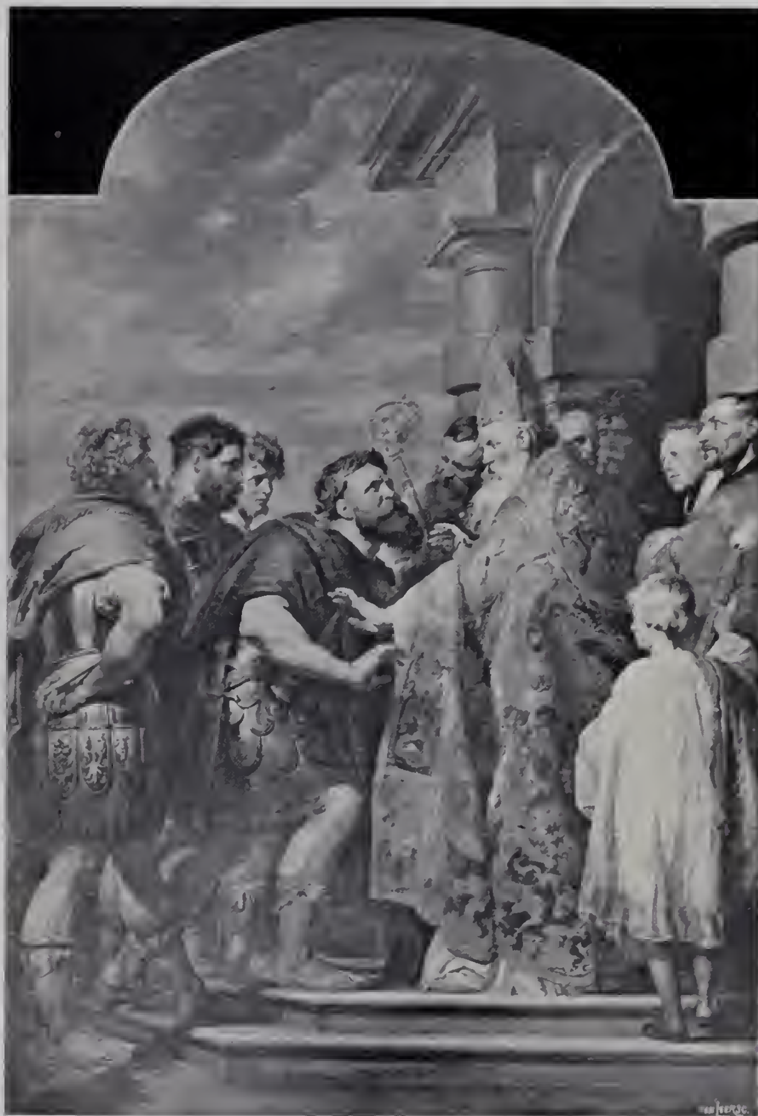
CHRISTUS BIJ SIMON DEN PHARISEËR (Ermitage, St-Petersburg).

Dooper op een schotel, een grooter ontsteltenis werpt onder de genooten van den vorstelijken disch. Daar als hier ziet men den vollijvigen gast met de fluweelen met bont gevoederde muts op het hoofd, den neger die op de opgeheven armen een schotel aandraagt; de algemeene schikking is dezelfde, een jonge vrouw op den voorgrond, het bewogen gezelschap achter de tafel, de dienaarschap achter hen, een open portiek en een ronde kolom ter zijde.

De *Christus bij Simon,* toehoorende aan de Ermitage te St-Petersburg, is prachtig van samenstelling, zeer decoratief, maar al te zoeterig, met weinig pit in de figuren, gemaakt tusschen 1615-1620, wellicht dichter bij het laatste dan bij het eerste dier jaren. Het is met medewerking van leerlingen uitgevoerd, naar een schets van Rubens' hand, die zich in het Museum der Academie van Schoone Kunsten te Weenen bevindt. De meester schilderde de hoofden der voornaamste personages en hertoetste in ruime mate de bijgaande figuren en de draperijen.

Voor een der krachtigste koppen uit het stuk, een apostel (Judas?), die met vijandelijken blik Christus aanziet, schilderde Rubens een afzonderlijke studie, die het Museum van Berlijn nu bezit.

De Ermitage te St-Petersburg bezit insgelijks een oude kopie van het werk, achtereenvolgens toegeschreven aan Jordaens en aan van Dijck, maar zoomin door den eene als door den andere geschilderd.



St-Ambrosius en keizer Theodosius (Keizerlijk Museum, Weenen).

De H. Ambrosius en keizer Theodosius. — Een zeer belangrijk werk is nog *de Heilige Ambrosius, keizer Theodosius den toegang tot de kerk van Milaan weigerende* (*Œuvre.* Nr 387). Theodosius de Groote had in 390 de stad Thessalonika ingenomen en daar een vreeselijke slachting der muiters aangericht. Toen hij teruggekeerd was in Italië en te Milaan de kerk wilde bezoeken, weigerde bisschop Ambrosius hem toe te laten vóór dat hij boete gedaan had. De keizer wordt voorgesteld in deemoedige, haast smeekende houding voor den prelaat, die in groot ornaat plaats genomen heeft vóór de poort van den tempel en den vorst afweert. Vijf geestelijken zijn achter Ambrosius geschaard, een koorknaap met brandende flambouw staat op den voorgrond, drie krijgslieden vergezellen Theodosius. Al deze personages staan recht, haast op gelijke hoogte; slechts twee handelen en dan nog met weinige, maar zeer edele gebaren. Heerlijk zijn de gestalten en prachtig de hoofden. Geen nobeler figuur is denkbaar dan de grijze bisschop met langen baard en ontzagwekkende gelaatstrekken, met den rijken mijter op het hoofd, den kostelijken koormantel, met bloemen en tafereeltjes geborduurd, om de leden. Krachtig is de gestalte van den keizer, met den purperen mantel over borstharnas en wapenrok, met de eiken kroon op het hoofd. Echte Rubens-typen zijn al de overige hoofden:

de krijgslieden forsch van uitzicht, de geestelijken eerbiedwaardig van voorkomen, eene geestelijke met het vermagerd gelaat van een asceet, een wereldlijke met den verouderden kroezelkop, dien wij in Rubens' vroegere werken, zijn *Christus vóór Pilatus* en andere aantroffen. Stevig zijn al de figuren gebouwd en stevig zijn zij ook geschilderd, in rijke kleurenpracht met de hoofden goed uitkomende in het volle heldere licht, de benedenzijde verdoovende in warmer tonen. Rubens voerde zelf al de hoofden uit, de draperijen overschilderde hij voor een goed deel. Het stuk dagteekent zonder eenigen twijfel van 1619. Men vindt er meer dan ééne kennis van dit of het vorig jaar in weer. De hoogepriester Valerius uit de *Geschiedenis van Decius* doet hier dienst als de H. Ambrosius; Decius zelf is keizer Theodosius geworden; de geestelijke met het verstorven gelaat is een der paters, die Sint-Franciscus steunt in de Laatste Communie van dien heilige en de pater, die daar de flambouw op den voorgrond draagt, is hier de kerkknaap met hetzelfde witte, pas uit de plooien losgeschudde koorhemd.

Van Dijck was werkzaam in Rubens' atelier toen het stuk gemaakt werd; hij schilderde er een verkleinde herhaling van, welke de National Gallery te Londen bezit. De leerling bracht vele wijzigingen aan het oorspronkelijke toe, het meeste deel der hoofden zijn veranderd, achter den keizer laat hij een hond den trap der kerk opstijgen.

Andere stukken uit het Nieuwe Testament. — Van minder belang is *de Beul het hoofd van Joannes-Baptista aan Salome overhandigende* (*Œuvre.* Nr 241). De schoone dochter van Herodias, gebouwd als een jonge reuzin, draagt een schotel, waarop zooeven Herodes' trawant het hoofd van den dooper heeft neergelegd, een jeugdige blonde dienstmeid helpt den akeligen last dragen. Een stuk waarin dit onderwerp behandeld wordt, dat Waagen en Smith voor het oorspronkelijke houden, bevindt zich in de galerij van graaf Carlisle te Castle-Howard; wij hebben het niet gezien, maar naar de herhaling te oordeelen, die zich bevindt in het Museum van Dresden, is het een nog al ruw geborsteld en gekleurd werk, waarin het hoofd van Joannes, met veel zorg behandeld, de schoonste brok uitmaakt en dat rond 1620 uitgevoerd werd.

Van denzelfden tijd en van geen grooter belang is *de Verschijning der Engelen aan de Heilige Vrouwen bij Christus' graf* (*Œuvre.* Nr 340). Zes vrouwen bieden zich aan om Christus' graf te bezoeken, twee engelen verschijnen hun, zeggende dat de Heiland verrezen is. Het stuk moet rond 1620 geschilderd zijn. Vorsterman graveerde het omstreeks denzelfden tijd. Het bevindt zich in de galerij van het klooster van Mölk in Neder-Oostenrijk; een verkleinde herhaling hoort toe aan de Czernin-galerij te Weenen.

Door Vorsterman werd gedrukt, waarschijnlijk dus door hem of onder zijne leiding gegraveerd en rond 1620 werd ook geschilderd *de Boetvaardige Magdalena* (*Œuvre.* Nr 470), waarvan het Rijks-Museum te Weenen het voornaamste en toch weinig beduidende exemplaar bezit. De heilige is neergezeten met uitgestrekte armen en tot een gebaar van wanhoop samengevouwen handen. Hare lokken zijn losgeknoopt, hare tranende oogen ten hemel geheven, haar geopend lijfje laat de weelderige borsten zien. Het stuk is op doek geschilderd en werd in 1786 door keizer Jozef II van graaf Nostitz te Praag gekocht. In de nalatenschap van Rubens bevond zich een andere boetvaardige Magdalena, op hout geschilderd en een kopie van hetzelfde stuk, geschilderd vóór Isabella Brant's dood. Oude kopieën bevinden zich tegenwoordig in de Museums van Cassel en van Schwerin. In de verleden eeuw bevond er zich een Magdalena, twee derden levensgroot, in het Stadhouderlijk kasteel het Loo in Holland.

MYTHOLOGISCHE STUKKEN.

Het getal der Mythologische stukken, welke Rubens voortbracht in het half dozijn jaren, waarover wij hier handelen, is niet zoo groot als dat der godsdienstige werken, zooals het dit overigens in alle andere tijdperken van zijn leven was, maar sommige onder hen zijn van wezenlijk belang.

Tot de oudste in de groep behoort *de Neptunus en Amphitrite* uit het Museum van Berlijn (*Œuvre.* Nr 647). Aan den boord der zee, op een kleine hoogte, zit Neptunus met de beenen overeengeslagen, den drietand in de hand, de kroon van zeewier op het hoofd, den blik richtende naar een zeegod en een zeegodin, die hem kostelijke schelpen en parelen in een grooten zeehoren aanbrengen. Nevens hem staat Amphitrite, geheel naakt als hij, met de eene hand op zijn schouder, met de andere een tak koraal heffende uit de schatten, die de watergeesten aanbieden. Een minnegoodje bindt haar een parelsnoer om den arm. Achter hen is een groot zeil uitgespannen, vastgemaakt aan een mast en gezwolien door den wind. Tal van vreemde dieren omringen het godenpaar: een nijlpaard staat nevens hen op het strand; een krokodil, over welken de zeenymfe een arm heeft geslagen, stijgt uit het water. Aan de andere zijde links vertoont een rhinoceros zijn monsterkop, en grimmen een leeuw en een tijger elkander spelende aan; aan dezelfde zijde ziet men nog twee zeegoden, waarvan een het water uit een grooten horen in de zee giet.

Het stuk behandelt een onderwerp, dat in Antwerpen gaarne gezien was: de zeegod met zijne geliefde, wien de zee en de vreemde landen schatting betalen. In den jaarlijkschen ommegang, op kermisdag, werd zulk een tafereel op een der wagens vertoond. Rubens stelde het voor in den decoratieven trant, die bij zulk een feestelijk onderwerp paste. De god en de godin met hunne schoone naakte lichamen en sierlijke houding, de watergeesten in forscher vormen en bewegingen, de wilde dieren en hun vreemdsoortige gestalten maken een bekoorlijk geheel uit. De schildering is van een gladde penseeling, met haast angstvolle zorg uitgevoerd, de overheerschende toon is koel, droog en nogal stijfselachtig; de modeleering van armen en beenen is in blauwe grijze tinten gelegd. De schemering door het zeil op Amphitrite geworpen, is zeer doorschijnend, op de rondingen der ledematen vallen bruine schaduwen, waarin het afschampende licht roode vonken doet spatten. De kleuren zijn weinig en helder, het scharlakenroode doek, dat achter Amphitrite opvliegt en de blauwe draperij op Neptunus' beenen zijn de voornaamste, zij komen vinnig uit op het bruine uitgespannen zeil van den achtergrond.

Die wijze schildering, die berekende effecten, die heldere tonen zonder warmte, die liefelijke houding zonder ontroering zijn wel kenmerkend voor Rubens' manier in dien tijd. Vergeleken bij de stukken van 1614-1615 is het stuk helderder en blonder van toon, vergeleken bij die van 1618-1619 ziet het er schraal en bleek uit. Wij twijfelen dan ook niet of het stuk behoort tot den aanvang van het tijdperk, dat wij hier bespreken, namelijk tot het jaar 1616 of 1617. Het was tot voor weinige jaren in bezit van den graaf von Schoenborn te Weenen. In 1881 werd het aangekocht door het Museum van Berlijn tegen den prijs van 200.000 frank. Een lange en hevige strijd ontbrandde bij die gelegenheid over de echtheid der schilderij, waarin sommigen weigerden een werk van Rubens te zien. De waarheid is dat de figuren van Neptunus en Amphitrite, die der zeegeesten in het water en het kind van Rubens' hand zijn, dat hij de dieren hertoetste en de verdere bijzaken door een leerling, waarschijnlijk Jan Wildens, liet schilderen.

Een werk, dat met het voorgaande meer dan één punt van verwantschap bezit, maar in kunst-

waarde er boven staat zijn de *Vier Werelddeelen* uit het Keizerlijk Museum te Weenen *(Œuvre.* Nr 834). Vier stroomgoden, elk zijne godin liefdevol in den arm houdende, vormen het tooneel: Vader Donau, met de eene hand op een roer leunende en rustende in de bewondering zijner beeldschoone wederhelft; de Nijl met een negerin in den arm en een krokodil voor zich; de Ganges met een zogende tijgerin als kenmerk; de Amerikaansche vloed Maragnon met zijne bruine gade. Het zijn vier prachtige mannen met reusachtigen ledenbouw, zware baarden, golvende haren, zich uitstallende in hun macht en majesteit, vier vrouwen, de schoonste van haar



NEPTUNUS EN AMPHITRITE (Museum, Berlijn).

ras, de snoeperigste van hare kunne. Op den voorgrond liggen de tijgerin met haar jongen, de krokodil waar twee kindekens mede spelen, de kostelijke urnen waaruit de stroomen wellen, een landschap met waterlisch begroeid; alles in sierlijke groepen geordend, in volle kleuren en warm licht, een wellust voor het oog.

De tijger, de krokodil, het liefdegoodje, het water op het voorplan, het lisch in den achtergrond uit het vorige stuk vinden wij hier weer. De Neptunus en Amphitrite zijn tot vier stroomgoden en stroomgodinnen vermeerderd, het uitgespannen zeil is in een draperij veranderd, de verwantschap is dus duidelijk, maar de tijd van het ontstaan is niet dezelfde. *De Vier Werelddeelen* met hun meer bewogen, massiever en weelderiger gebouwde personages met hun warme en bonte kleur staan veel dichter bij de Medici-Galerij en zijn niet van vóór 1620, maar van dit laatste of van het daaropvolgende jaar. Evenals *de Neptunus en Amphitrite* zijn de hoofdfiguren geheel van Rubens' hand, ook schilderde hij den tijger, maar de bijzaken zijn



Castor en Pollux ontvoeren de Dochters van Leucippus
(Pinakotheek, München)



CASTOR EN POLLUX ONTVOEREN DE DOCHTERS VAN LEUCIPPUS
(Pinakotheek, Munchen)



van Wildens, en aan de figuren van den achtergrond werkte een leerling, wellicht Justus van Egmont, mede.

Van 1617 ongeveer dagteekende het groote mytholigische stuk de *Doode Adonis beweend door Venus*, dat zich vroeger in de verzameling Hope en in 1898 in het bezit van den heer Blondel te Parijs bevond (*Œuvre.* Nr 696). De jonge schoone jager ligt dood uitgestrekt op den grond in een landschap; Venus is neergeknield bij zijn hoofd; een Nymfe, achter het lijk neergehurkt, licht den wijden lijkdoek op, welke het bedekt; twee andere vrouwen uit het



De Vier Werelddeelen (Keizerlijk Museum, Weenen).

gevolg der godin zien met wanhopig gebaar het tooneel van rouw aan; aan de voeten van Adonis staat Cupido die zijn pijlenbundel losmaakt, als zou hij den lust verloren hebben, er zich nog van te bedienen. De twee honden van den verslagene zijn aanwezig, een van beide likt zijn meesters' bloed van den grond op. De Venus herinnert aan die uit het Museum van Antwerpen, hare uitdrukking is meer van een wezenlooze dan van een diep bedroefde, die van Adonis daarentegen is ongemeen treffend. Stervende of gestorven richt hij nog zijn blik naar zijn geliefde en een oneindige teederheid en smart ligt in dit uitdoovend oog. Het grootste deel van het stuk is van Rubens' hand, enkel de twee rechtstaande nymfen, de honden en het landschap zijn door leerlingen geschilderd en door den meester hertoetst.

Voortreffelijker werk leverde Rubens nog in zijn *Ontvoering der dochters van Leucippus door Castor en Pollux,* uit de Pinakotheek van Munchen (*Œuvre.* Nr 579). De twee heldenbroeders, zonen van Lea, zijn te paard aangekomen en verrassen Phoebe en Hilaeira terwijl deze zich

gansch naakt in het open veld bevinden. Een der ruiters is te paard blijven zitten en tilt de eene zuster omhoog bij middel eener draperij, die hij onder haar door heeft gehaald; een liefdegoodje houdt zijn paard bij den toom. De tweede is van zijn paard gestegen en terwijl hij zijn broeder helpt door dezes uitverkozene met schouder en arm te schragen, licht hij zelf de andere zuster van den grond op. Ondertusschen hinnikt en steigert zijn paard van ongeduld. O! de almachtig fraaie groep: de twee jeugdige bruingetinte krijgers afwisselende met de verrukkelijke blonde maagden, de mannen werkende om de poezelige vrouwen op te heffen zonder ze te deren; deze zich verwerende, zich trachtende los te wringen, de armen uitslaande, het hoofd afwendende en nog schooner wordende door de angstige beweging, die eerst recht goed de volmaaktheid van hun ledenbouw laat bewonderen. Men herkent van Dijck's hand in de schildering der paarden, den schimmel en het bruine uit de *Leeuwenjacht*, en ook wel in de figuren, die niet den glans van 's meesters penseel hebben in kleur en licht. Sommige deelen zijn door hem hertoetst: zoo de amberkleurige draperij op den grond, de vleezen der personages, voornamelijk die der opgetilde vrouw met blakend rood op de beenen, nog verhoogd door den weerschijn eener roode draperij die er tegen gehouden wordt. Het werk is ongetwijfeld van 1619 of 1620. Rubens had dan den hoogsten trap zijner volmaking bereikt in de kunst van samenstellen en groepeeren. Tusschen de uiterste stoutheid, die een deel zijner werken kenmerken, kort na zijn terugkeer uit Italië, zijn *Amazonenslag*, zijn *Laatste Oordeel*, zijne *Jachten*, en de vreedzaamheid of de haast bedeesde bezadigheid die wij dan weer in andere stukken waarnemen, heeft hij nu een middenweg gevonden; de levendigste beweging laat hij samengaan met de bekoorlijkste houding. Met de menschenlichamen bouwt hij al spelende, zou men zeggen, een tafereel op dat, hoe men het ontleedt en beschouwt, van verrassende sierlijkheid is; hij plooit en werpt zijn personages met een gemak en een zekerheid, waarin geen vermetelheid, haast geen stoutmoedigheid meer te vinden is, maar waar de grootste natuurlijkheid met onovertroffen bevalligheid samengaat.

Een ander ontvoering in denzelfden tijd geschilderd is die van Orythyia, de schoone dochter van Erechteus, den koning van Athenen, door Boreas, den Noorderwind *(Œuvre.* Nr 578). De grimmige oude heeft met woest geweld de blonde maagd in de armen gegrepen en jaagt met haar voort door sneeuw en storm. Zij verweert zich, de armen slaande, het hoofd achterover werpende; rondom de vliegende groep vermaken drie liefdegoodjes zich met elkander sneeuwballen toe te werpen. De beweging is hier onstuimiger, de plooiïng der lichamen, hoe schoon ook, treft meer door hare stoutheid. Het stuk, dat deel maakt van het Museum der Schoone Kunsten te Weenen, is geheel door Rubens' hand geschilderd, in helderen toon, met warmbruine schaduwen, vaste omtrekken, glimmende vleezen.

Eene derde ontvoering uit denzelfden tijd is die van Cassandra door Ajax, den zoon van Peleus *(Œuvre.* Nr 569), uit de Liechtenstein-galerij. Hier wordt nog slechts de eerste stap tot de handeling afgebeeld. Ajax stapt naar Cassandra, die bij het altaar van Minerva gezeten is en vat haar bij den arm.

Verscheiden werken aan de fabelleer ontleend, waarin Rubens de figuren en Jan Breughel de bijzaken schilderde, behooren tot hetzelfde tijdperk: de *Drie Gratiën een bloemenkorf boven het hoofd houdende*, uit het Museum van Stockholm en uit dat der Academie van Schoone Kunsten te Weenen (*Œuvre.* Nr 614), *de Vruchtenplukkende Nymfen*, uit het Museum van den Haag, *het Hoofd van Medusa* (*Œuvre.* Nr 636), uit het Rijksmuseum te Weenen.

DE GANG VAN SILENUS. Een zeer eigenaardige soort van werken, tot de Mythologische stukken behoorende, werden in dezelfde jaren geschilderd. Hun onderwerp is de *Gang van Silenus;* zij zijn met elkander verwant door de opvatting en bewerking en werden allen in het korte bestek van twee of drie jaren vervaardigd. Silenus behoort tot de familie der wezens, die in de Grieksche fabelleer komen tusschen den god en den mensch; hij was de leermeester van Bacchus, de trouwe gezel van den vroolijksten der goden; hij had hem bijgestaan in het uitvinden van den wijnbouw en stond hem nog trouwer bij in het verorberen van de opbrengst der druiventeelt. Rubens stelde Bacchus meer dan eens voor als den jongen beminnelijken god, die op een ton gezeten, zich de schaal laat volschenken door een saterin of die, welgedaan, zich laat wegleiden door zijn gevolg van slampampers en plezierige gezellen en gezellinnen. De jonge god houdt wel geen mate in het drinken, maar bewaart toch een zeker fatsoen; zijn olympische natuur behoedt hem tegen al te zware vernederingen, zijn jeugdige, krachtige natuur is beter bestand tegen de gevolgen zijner uitspattingen, hij blijft jolig en liefelijk ook wanneer de beenen hun dienst beginnen te weigeren. Maar bij Silenus is de afloop der onmatige drinkgelagen erger en ergerlijker. Hij is oud geworden, de veerkracht is uit de ledematen, het geheele weerstandsvermogen is verzwakt en hij wordt een jammerlijk slachtoffer van zijn ingenomenheid met de melk der grijsaards. Ook hij wordt door zijn trouwe vrienden na afloop hunner zwelgpartijen naar huis geleid en hun terugkomst wordt dan een lustige triomfantelijke gang. De oude wijnbalg wordt geschraagd door een sater en een neger; een fluitspeler opent de rei en eenige mannelijke en vrouwelijke leden der vroolijke bende vormen den stoet, drinkende, spelende, minnekoozende. Zoo vat Rubens in algemeenen regel zijn Silenustocht op, en het valt niet moeilijk te merken, dat hij pret heeft in al die uitgelatenheid.

Hij die zoo dikwijls in zijne goden en halfgoden den adel der vormen, de sierlijkheid der bewegingen, het gave harmonisch ontwikkelde lichaam verheerlijkte, voelde behoefte ook eens den mensch te schilderen, die zich laat gaan tot het volgen zijner minder edele neigingen; hij, de man van den plicht, van de voornaamheid in het leven, van den zielenadel, zou eens toonen hoe grof en hoe grappig de uitspattingen zijn, van den dierlijken mensch; hij zou natuurlijk niet de werkelijke losbandigheid en hare alledaagsche gemeenheid schilderen, een realist in den modernen zin van het woord was die opmerker van het leven allerminst; hij zou naar het voorbeeld der ouden, den slaaf der onteerende driften afbeelden onder den vorm van een wezen van lager natuur; met dezen mocht hij vrijen teugel vieren.

Het moet zijn dat deze rol van zedepreker hem minder goed afging of liever dat de schilderachtigheid zijner modellen in hun deerniswaardigen staat hem eerder een vergoelijkenden dan een misprijzenden glimlach op de lippen riep, want hoe gemeen hij die slachtoffers der overdaad ook schilderde, slachtofferachtig zien zij er toch niet uit; hij heeft er goed op te wijzen, dat al die lieden verlaagd zijn, dat zij staan verre beneden het menschelijk peil, hij gelukt er niet in. Hij is en blijft te veel Vlaming om niet met belangstelling dien waggelenden gang van den beroesden troep na te gaan en zich niet aangetrokken te voelen door hunne potsierlijkheid en hun rumoerig gejoel. Er is in die benden een leven dat hem aantrekt, een uitbundigheid die hem meelokt en van hun opgewondenheid gaat er een gloed uit, die ook hem en zijne penseeling doortintelt. Verdwenen is alle bedeesheid in die stukken, schitteren en schateren doet de kleur als de lach zijner deernen, warm is zij als het verhitte gemoed van den joligen troep.

Ook hier heeft hij zijn eerste voorbeeld bij de antieken gevonden. Op een marmeren graftombe in het Museum van het Capitolium, onder andere, zien wij een stoet gebeeldhouwd, bestaande uit een Silenus vooropgaande en geleid door een sater en een saterin, met

een Bacchus achteraan komende en gevolgd door mannen, vrouwen, olifanten en tijgers. In de eene helft van dien optocht zoomin als in de andere is er veel beweging en nog minder uitgelatenheid of uitspatting. In het Museo Nazionale te Rome bevindt zich eveneens een Bacchusfeest met een dronken Silenus, geleid door een sater en gevolgd door vele bacchanten en saters, een zeer jolig troepje vormende. Rubens werkte die mythologie om en maakte er Vlaamsch vreugdebedrijf van. De ingetoomde pret wordt bij hem schaterlach; de menschelijke zijde van die halve goden wordt in volle licht gesteld; en de moderne schilder geeft onverholen lucht aan het plezier dat hij vindt die vroolijke bende haren gang te laten gaan.

Onder zijne Silenus-tochten is die uit de Ermitage te Sint Petersburg *(Œuvre.* Nr 679) de kleinste van afmeting en wellicht de oudste in de rei. Silenus stapt vooraan, het hoofd op de borst, de dikke buik vooruit, in de hand een kruik dragende waar wijn uit loopt. Hij wordt gesteund door een saterin en een negerin die een rinkeltrom vasthoudt. Een boschgod komt achteraan en twee andere hangen in de boomen van den achtergrond. Op den voorgrond liggen twee bedronken saterinnen, van welke de eene hare twee jongen zoogt. Bij de negerin richt een tijger zich op tegen den boom en blikt dreigend naar een der boschgoden, die er in nestelt. Het stuk is geheel van Rubens' hand met mollige lichtspelingen en van omstreeks 1618. Het schijnt deel gemaakt te hebben van de verzameling der Aartshertogen Albertus en Isabella, vermits Jan Breughel het afbeeldde in de Galerij dier vorsten, toen hij dezer kunstverzameling schilderde in zijn voorstelling van *het Gezicht,* die zich in het Museum van Madrid bevindt.

Het stuk te Munchen *(Œuvre.* Nr 676) is grooter van afmeting en heeft talrijker personages. Silenus wordt op dezelfde wijze geschraagd en geleid: een sater met bokkenpooten houdt hem bij den eenen arm, een neger, die hem al grinnikende in het vette been nijpt, bij den anderen. Voorop gaat een tweede sater, die op de fluit speelt en eene vrouw met een wijnkruik in de hand; achteraan komen een jonge saterin met een liefhebber van hare wilde schoonheid, en een oude sater, die een niet meer jonge gezellin streelt. Op den voorgrond ziet men een saterskind, dat een bok en een geit aanvoert, de dronken saterin, die voorover gebukt hare kinderen zoogt en den tijger, die hier knabbelt aan de wijngaardranken, welke Silenus in de handen houdt. Het is de afbeelding van een baldadige slemppartij, grof van gedachte, maar heerlijk van ineenzetting en teekening, een antiek camée geschilderd met bewonderenswaardige sappigheid en malschheid. Het stuk is heel warm van toon, prachtig van koloriet met bruine doorschijnende schaduwen, op de rondingen doorspeeld met rooden gloed en met blauwe modeleering op de vleezen, een klaroengeschetter van volle licht en hooge harmonische tonen. Filips Rubens schreef aan de Piles, die hem vroeg wanneer het stuk geschilderd was, dat het dagteekende van 1613, maar wij hebben velerlei redenen om te gelooven dat het enkele jaren later gemaakt werd. Het bevond zich in Rubens' nalatenschap en wordt vermeld in den inventaris onder nr 170; het ging dan over in bezit van zijn neef Filips Rubens, die het verkocht aan den hertog van Richelieu. Het Museum van Cassel bezit een herhaling van de vier voornaamste figuren door een leerling geschilderd en door Rubens hertoetst *(Œuvre.* Nr 677).

Het stuk te Berlijn is eveneens zeer merkwaardig *(Œuvre.* Nr 678). De voorste groep bestaande uit den fluitspeler, Silenus ondersteund door den sater en den neger, alsook de drinkende sater, is dezelfde als in de twee vorige stukken; de oude vrouw is weggevallen. De achteraankomende groep en de bedronken saterin, die hare kinderen zoogt, zijn door andere figuren vervangen. In plaats van de eerste ziet men een naakte blanke Bacchante voorop, dansende met een rinkeltrom in de opgeheven handen en een sater, die haar en een jonge saterin omarmt; voor deze drie staat een kind, dat zijn hemdje opheft en onbeschaamd zijn



DE SILENUSGANG
(Pinakotheek, München)



water loost, een figuur, dat men reeds ontmoet in Tiziano's Silenus' gang dien het Museum van Madrid bezit. In de plaats van de zoogende saterin ziet men een allerliefste groep kinderen, van welke het een is neergezeten met druiven in de hand; het andere eet van deze vruchten; het derde grijpt naar die, welke Silenus in de hand houdt. De tijger uit het stuk van Munchen, die naar de druiven van den bedronken halfgod springt, vindt men ook hier weer.

De twee nieuwe aangebrachte groepen uit het stuk van Berlijn, hoe sterk verschillend van



De Gang van Silenus (Museum, Berlijn).

aard, mogen beide prachtig heeten. De groote bacchante alhoewel zwak van uitsprong is een merkwaardig stuk van een vrouw, onbedeesd, zinnelijk, snoeperig zonder gemeenheid, aan niets denkende dan aan het genieten van het jolig vroolijk leven, rein van kleur en van vorm in hare kinderlijke uitgelatenheid. De sater en de saterin zijn vroolijker gestemd, gulzig omarmt en beloert hij de blonde bacchante, guitig en speelsch drukt de saterin zich tegen hem aan; argeloos en liefelijk is daarentegen de kindergroep aan niets anders denkende dan aan snoepen. Alles te samen vormen zij een vroolijke drom, het leven van de lachende zijde opnemende, zich te goed doende aan alle stoffelijke genietingen, de leer verkondende dat het leven kort en de vreugde zoet is. Licht is er in overvloed, schitterend en krachtig, bruin in de geroosterde warme getinte figuren der mannen, helder en blond in de vrouwen. De schaduwen zijn donkergrijs, doorspeeld met gloeiende weerschijnen. Het stuk is voor het grootste deel van Rubens' hand;

de helper, die hem ter zijde stond was zeer waarschijnlijk van Dyck voor de figuren van minder belang; Snijders schilderde de vruchten en den tijger, die Rubens dan nog hertoetste. De saterin heeft Isabella Brants' trekken, eenigszins overdreven; het zittende kindje vinden wij weer in de groep van Jesus met de twee kinderen uit het Keizerlijk Museum te Weenen, en is waarschijnlijk gevolgd naar den kleinen Albertus Rubens, toen deze een viertal jaren oud was. Het stuk dagteekent van rond 1618, uit den tijd toen Rubens gaarne in zijne werken tijgers en negers bracht. Het werd door den keizer van Duitschland aan den grooten hertog van Marlborough geschonken, en behoorde van dan af tot in 1885 aan de Galerij van Blenheim. Toen werd het eigendom van het Museum van Berlijn.

Een Silenus-tocht, welke door de personages niet behoort tot dezelfde reeks is die uit de National Galerij in Londen (*Œuvre.* Nr 680). Silenus, die in de andere stukken voorovergebogen voortstrompelt, ligt hier achterover in de armen van een luid gillenden sater; een andere sater helpt hem steunen, eene Bacchante laat het sap van druiven, die zij in de opgeheven handen perst, op zijn hoofd en schouders druppelen; een fluitspeler gaat voorop; een sater, die een oude vrouw aait, welke een brandende fakkel draagt, en twee kinderen, die azen op de druiven door Silenus gedragen, volgen met een bok, waarvan men slechts den kop ziet. Het werk ademt een vroolijke opgewekte stemming, minder ruw in de genietingen, minder versuft in het hoofdfiguur, malsch van penseeling, warm van toon, badende in een overvloed van licht. De figuren zijn van Rubens' hand, het landschap en het fruit van een leerling.

HISTORISCHE STUKKEN. — Behalve de geschiedenis van Decius leverde Rubens haast geene historische werken in dit tijdvak. Wij hebben enkel te vermelden een reeks van twaalf Romeinsche keizers zich bevindende in het koninklijk paleis van Berlijn, waarvan de eerste *Augustus* het opschrift draagt *P. P. Rubens 1619,* het vijfde *G. v. H.* (Gaspar van den Hoeck) 1622, het zesde *A. Janson F. 1618* (*Œuvre.* Nr 891). Klaarblijkelijk maken die stukken eene reeks uit, in 's meesters atelier geschilderd door zijne leerlingen en door hem geleverd. In de galerij van Sedelmeyer troffen wij een Nero aan verschillende van dien, welken Rubens liet graveeren in zijn *Twaalf busten van wijsgeeren, veldoversten, en keizers van Griekenland en Rome (Œuvre.* Nr 1219), en waarschijnlijk behoorende tot een andere reeks Romeinsche keizers, die evenals de vorige, bestemd was om een woonkamer te versieren.

Veel belangrijker is de *Inneming van Tunis* door keizer Karel toehoorende aan het Museum van Berlijn *(Œuvre.* Nr 817). Het is niet meer dan een schets, ten halve afgewerkt, maar het verbeeldt een heelen veldslag met al zijn verwarring en zijn koortsige bedrijvigheid. Men onderscheidt een tweegevecht tusschen een Christen en een Araab, die van zijn paard valt zooals die uit de *Leeuwenjacht* en andere episodes; verder voetgangers en ruiters en onder hen een reusachtigen kerel, die een Turk bij den baard vat en hem gaat dooden. In het midden der woelige menigte herkent men den keizer en don Juan van Oostenrijk. Wij weten niet voor wie of voor wat het stuk werd aangelegd, doch de overeenkomst van den hooger genoemden Araab, die van zijn paard valt, met een personage uit de *Leeuwenjacht* en met den hoofdpersoon uit de *Bekeering van den H. Paulus* laat ons toe te besluiten dat het stuk rond 1618 gemaakt werd. Leerrijk is het in elk geval doordien wij er in zien hoe Rubens zijn schilderijen begint. Hij legt den grond zeer licht aan, daarop maakt hij eenige krabbelingen in bruine trekken; dan duidt hij eenige personages in licht- en kleureneffekten aan. Hier zien wij als eerste kleurige punten den weerschijn der vlam op het gezicht van den ruiter, die een pistool losbrandt op de kop van een vijand, een wit en een bruin paard, een Araab in het rood, nog een rooden krijger,

die met het zwaard in de hand over de lijken stapt; links het figuur van keizer Karel in harnas op een roodgetint paard, in den achtergrond de vlammen die boven Tunis in brand uitslaan. De benedenkant is geheel in warme tonen zeer dun aangelegd. Hij schilderde dus eerst de massa, zette dan enkele voorname figuren op hun plaats en duidde de handeling in het algemeen aan. De sprekende tonen worden over het tafereel verspreid, tegen elkander opwegende en in verchillende verbindingen; voor afwisseling wordt gezorgd en alles doorschijnend gehouden.

PORTRETTEN.

Jan-Karel de Cordes en Jacqueline van Caestre. — Tot de jaren 1617-1621 behooren eenige der meest gekende en verdienstelijkste portretten van Rubens.

In de eerste plaats komen die van het echtpaar Jan-Karel de Cordes en Jacqueline van Caestre toehoorende aan het Museum van Brussel (*Œuvre*. Nr 920). De man was de zoon van Lancelot de Renialme en van Maria de Cordes, dochter van Jan heer van la Marlière, gehuwd in 1574. In 1607 werd hij door zijn oom van moeders zijde, Jan de Cordes, aangenomen en droeg sedert dien dezes naam. Hij was ridder, vereerd met de gouden medaille, heer van Reeth, Waarloos, Wichelen, Kerscamp en Hoybergen. Hij trouwde driemael, den eersten keer met Isabella van der Delft die in 1612 stierf, den tweeden keer op 3 October 1617 met Jacqueline van Caestre die in 1618 stierf, de derde maal met Isabella de Robiano. Hij stierf den 18en Augustus 1641 en werd te Antwerpen in den grafkelder der familie de Cordes in de Onze Lieve Vrouwe Kapel met zijne drie vrouwen begraven. Bij Jacqueline van Caestre won hij een zoon die zijnen naam droeg. Zij stierf waarschijnlijk ten gevolge van haar kinderbed en zeker is het dat de portretten der echtgenooten in het jaar 1617 of 1618 geschilderd zijn. De Renialme's, evenals de de Cordes, waren een aanzienlijke adellijke familie van Antwerpen; de portretten der jong gehuwden, want ongetwijfeld zijn zij in hun bruiloftsgewaad voorgesteld, toonen genoeg dat zij tot de rijkste geslachten behooren.

Jan-Karel de Cordes (*Œuvre*. Nr 920) is voorgesteld op een grauwgrijzen achtergrond waarvan de schildering nauwelijks het paneel bedekt. Hij draagt een zwart rijkbewerkt wambuis over een met goud geborduurd onderkleed; over de schouders is een zware dubbele ketting geslagen, die in een tros op de borst hangt, rond den hals een licht gepijpten kraag. Hij wordt haast geheel van voor gezien, zijn gelaatskleur is helder, zijn haar donkerbruin, haast zwart, zijn knevel en kinnebaard zijn licht kastanjebruin. Uit zijn goedige groote bruine oogen met een glansend lichtspel erin, zoowel als op heel zijn gelaat, staan gezondheid, levenslust en opgewektheid te lezen. Een flinke zonneslag valt hem op het voorhoofd, glijdt dan tusschen de haren en zet heel het linkergedeelte van het gelaat in warmen fluweeligen toon met roomkleurige verheffingen. De rechterzijde staat in warme doorschijnende schaduw van kastanjebruine tint naar het rood overgaande. Vergelijkt men dit portret bij dat van Rockox dat weinige jaren vroeger geschilderd werd, dan vindt men hier een krachtiger lichtspeling, een malscher penseeling, een vettiger kleuring, meer warmte, meer glans.

Jacqueline van Caestre (*Œuvre* Nr 908) draagt een rijk bewerkt kleed, nog rijker juweelen, oorbellen met edelgesteenten, een spelde in vorm van ster in het haar, een toer van witte parels om den hals en een ketting van kleurige steenen die op de borst hangt. Door de spleten van haar zwart kleed komt de witte gebloemde zijde kijken. Haar lichtbruin gekroezeld haar is naar achter gestreken en krult tegen het voorhoofd. De gelaatskleur is bleek met een lichten

blos op de wangen, lichtende toetsen op het voorhoofd, lichtblauwe en grijze schaduwen rechts, de groote oogen staan droomerig in het ziekelijk gelaat.

Beide stukken zijn uiterst verzorgd in de bewerking, het zijn zonder eenigen twijfel pronkstukken, gemaakt voor het staatsievertrek van het echtelijk paar en toch is het verschil groot tusschen de twee portretten. Hij is rijper van jaren, rond de veertig, gezond van gestel, warm van bloed, opgeruimd van gemoed, onbezorgd door het leven gaande, zeer voornaam, maar zonder verfijning; dik ineengedrongen, kort van hals, los en zwierig in zijn feestpak zittende: een edelman van goeden huize, die zich nooit door iets bijzonders heeft onderscheiden, die stellig meer van zinnelijk dan van verstandelijk genot hield. Het is een zeer fraai sympathiek manshoofd, dat Rubens in zooverre geidealiseerd heeft, dat hij wat er ruws moest liggen in de stoffelijke natuur gelouterd heeft door zijne kunst. Zij is de deftige dame, jong nog, maar kwijnende reeds, zonder gezondheid, zonder opgewektheid, zonder bloed, met een hals die te lang en een lijf dat te smal is. Al het leven zit in de groote oogen, die u peinzende, droomerig aankijken. Zij is gehuld in de kostelijkste kleedij, die gedragen werd in een tijd toen de vrouwelijke pronkzucht bijzonder ver gedreven was; maar zij heeft geen genoegen in die weelde zoomin als in heel het leven. Zij moest wel ongemeen week van gestel zijn, daar zij er ook onder Rubens' penseel zoo koel, zoo veeg bleef uitzien.



JAN-KAREL DE CORDES (Museum, Brussel).

PETER VAN HECKE EN CLARA FOURMENT. — Van ongeveer denzelfden tijd zijn de portretten van Peter van Hecke en zijn vrouw Clara Fourment, Rubens' toekomenden schoonbroeder en schoonzuster (*Œuvre*. Nr 966, 934). Voor de eerste maal treffen wij hier een lid uit de familie Fourment aan, die een zoo groote rol in Rubens' leven en werken speelde. Niet alleen door huwelijksbanden waren de familiën Rubens, Fourment, Brant en van Hecke verwant, er bestonden ook vriendschappelijke betrekkingen onder hen en geen twijfel of zij maakten den kring

uit, waarin onze schilder meest en liefst verkeerde. De vader der jufvrouwen Fourment was Daniël, een aanzienlijk koopman in zijde en tapijten; hij was omtrent het jaar 1565 geboren en huwde, op 13 Februari 1590, in de Burchtkerk te Antwerpen, Clara Stappaerts. Een der getuigen was Peter van Hecke, wellicht de vader van den toekomenden schoonzoon van Daniël Fourment. Deze laatste stierf den 5en Juni 1643, in zijn huis den Gulden Hert, op de Oude Beurs. Zijne kinderen, elf in getal, geboren tusschen 1590 en 1614, waren naar orde hunner geboorte: Peter Fourment, gedoopt den 4en December 1590, die Antonia van Hecke huwde; Daniël, de man van Clara Brant, Rubens' schoonzuster, gedoopt den 24en Februari 1592; Clara, die gedoopt werd den 21en November 1593 en Peter van Hecke's echtgenoote werd; Joanna, die gedoopt werd den 24en November 1596, op 9 Januari 1614 met Balthasar de Groot trouwde en betrekkelijk jong van jaren was toen zij stierf, daar haar man reeds hertrouwde op 1 Mei 1632; Susanna, die den 7en Januari 1599 gedoopt werd, den 29en Januari 1617 met Raymond Delmonte en den 8en Maart 1622 met Arnold Lunden in den echt trad, en die Rubens nooit moe geschilderd was; Maria, gedoopt den 17en Juni 1601, die op 11en Februari 1618 Hendrik Moens' vrouw werd; Catharina, gedoopt den 18en October 1603, die den 14en Maart 1627 trouwde met Peter Hannecaert; Joannes, gedoopt den 12en Februari 1606, die naar Keulen ging wonen, daar huwde en raadsheer werd; Elisabeth, gedoopt den 28en October 1609, die den 23en October 1627 in den echt trad met Nicolaas Piquery; Jacobus, die den 25en November 1611 gedoopt werd en van wien wij verder niets weten en eindelijk Helena Fourment, die den 1en April 1614 gedoopt en den 6en December 1630 Rubens' vrouw, zijne onsterfelijke vrouw werd. (1) De zeven dochters en de vier zonen met hunne wederzijdsche echtgenooten behoorden niet alleen tot de bekenden en vrienden van Rubens, maar van de



JACQUELINE VAN CAESTRE (Museum, Brussel).

(1) P. GÉNARD: *P.P. Rubens*. Blz. 409.

meeste hunner schilderde hij zeker wel de portretten. Wij kennen verscheiden dezer, waarschijnlijk niet allen.

De twee hooger gemelde hooren op dit oogenblik toe aan baron Edmond van Rothschild te Parijs. Beide tellen onder Rubens' meesterwerken. Clara Fourment zit in een zetel van rooden fluweel met houten armleuningen. Achter haar ziet men eene kolom, eene roode draperij, een balustrade en een hoek van de lucht. Zij draagt een zwart kleed, met een rij gouden knoopen, en witte lobben, rond den hals een band van parelen en een geplooiden kraag. De haren zijn achteruit gekamd, eene hand rust op de armleuning van den stoel, de andere houdt een waaier vast. Zij is tusschen de 25 en 30 jaar oud, zoodat haar portret omstreeks 1620 gemaakt werd. De uitvoering is helder en vast, met lichte schaduwen op de vleezen in een fijnen warmen toon. Peter van Hecke kan een tiental jaren ouder zijn dan zijne vrouw; hij is afgebeeld met de eene hand leunende op een balustrade, en in de andere zijnen hoed houdende; zijn haar is kort en donkerbruin; hij draagt knevels en een kinnebaard, een wambuis van zwarte zijde en daarop een overkleed en een geplooiden halskraag. Een roode gordijn en kolommen vormen den achtergrond. Het stevige hoofd is gesmijdig geschilderd en warm getint, evenals de halskraag; de schaduwen zijn sterker dan in de vrouwenfiguur.

SUSANNA FOURMENT. — Het portret van Clara Fourment's zuster, Susanna, door Rubens rond denzelfden tijd geschilderd, is een der meest beroemde werken van den meester. Het bevindt zich tegenwoordig in de National Gallery van Londen. Tot voor weinige jaren was de naam van het model niet gekend. Men noemde het toen eenvoudig het Spaansche hoedje of het Strooien hoedje, in het fransch le Chapeau de paille; soms ook werd het Mejufvrouw Lunden geheeten. Op dien laatsten naam voortgaande dacht men er eene dochter van Arnold Lunden, den tweeden man van Susanna Fourment, in te vinden. Bij nader onderzoek bleek het mij, dat Rubens herhaaldelijk dezelfde jonge vrouw geschilderd had; ook op eene teekening toehoorende aan de Albertina te Weenen (*Œuvre.* N^r 1506) is zij door hem afgebeeld. Deze teekening draagt voor opschrift: *Suster van Heer Rubbens;* een naam, die op dit stuk gezet werd door dezelfde hand, die verscheiden soortgelijke aanduidingen schreef op Rubens' teekeningen. Een eigen zuster van Rubens kon het niet zijn, daar van zijne twee zusters de oudste, Blandina, stierf in 1606 en de tweede, Clara, in 1580: dus eene schoonzuster en wel eene, die den naam van jufvrouw Lunden droeg. Als men nu in aanmerking neemt dat in de zeventiende eeuw de gehuwde vrouwen, die niet van adel waren, den titel van jufvrouw droegen en het hun op straf van boete verboden was den titel van mevrouw te voeren, wordt het duidelijk dat jufvrouw Lunden niemand anders was dan de vrouw van Arnold Lunden, Rubens' latere schoonzuster, Susanna Fourment.

Wij weten dat hij deze met groote voorliefde schilderde: in de beschrijving zijner kunstnalatenschap bevonden er zich niet minder dan zeven harer portretten: Item vercocht aen Sr Arnoult Lunden, zoo leest men in de rekeningen van het sterfhuis, twee contrefeytsels van syne huysvrouwe, voor de somme van hondert ende twintich guldenen, maer gemerckt die gemeyn waeren, soo comt de helft hier wtgetrocken, bedraegende gl. 60. De schilderijen die gemeyn waren behoorden voor de helft aan de kinderen van Isabella Brant, Rubens' eerste vrouw, en voor de helft aan Helena Fourment, zijne tweede vrouw, en hare kinderen. Zij waren geschilderd vóór het overlijden van Isabella Brant, dat is vóór 20 Juni 1626.

Verder leest men nog: Item soo heeft de rendante (Helena Fourment) aanveert: Een

« conterfeytsel van Jouffrouwe Lunden voor dry hondert guldenen eens, maer alsoo dit stuck « gemeyn was, soo comt hier tot profyte van desen sterffhuyse gl. 150. »

En dan nog: « Item den voors. Joncker Albert aengeschadt: het contrefeytsel van Jouffrouwe « Lunden voor hondert ende vierentwintich guldenen, welck stuck gemeyn was, soo comt de « helft hier wtgetrocken bedraegende gl. 72.

« Noch dry trognien van deselve op doeck, voor tsestich guldenen, maar alsoo die int « gemeyn toebehoorden, soo comt hier voor de helft gl. 30. » (1)

In een inventaris der schilderijen toehoorende aan de familie van Arnold Lunden, opgemaakt tusschen 1639 en 1649 wordt vermeld een portret van Susanna Rubens (lees Fourment) geschat op 150 gulden, een tweede op 250 en een derde op 120 gulden. Een latere Catalogus derzelfde verzameling vermeldt een portret van grootmoeder Susanna Fourment geschat op 150 gulden en een ander portret derzelfde, afgebeeld in herderin en geschat op 250 gulden.

In de nalatenschap van Albertus, den oudsten zoon van Rubens, vinden wij « de twee contrefeytsels van de moeder van Mevrouwe saliger. » (Albertus Rubens' vrouw was Susanna del Monte, dochter van Raymond del Monte en van Susanna Fourment) en nog een « portraict van de grootmoeder Joffrouwe Susanna del Monte. »

Rubens had dus tot aan zijn dood zeven portretten van Susanna Fourment bewaard, alle zeven geschilderd vóór 20 Juni 1626. Men mag wel aannemen dat hij er nog enkele anderen vervaardigde, die hij niet behield; waar zijn al deze stukken gebleven?

Wij hebben er een van terug gevonden in « het Strooien Hoedje; » een ander bevindt zich in den Louvre onder den naam van: Portret eener dame uit de familie Boonen; een derde werd opgegeven in The Art Union van 1846 (p. 252) als zijnde in het bezit van lord Northwick en dat is al. Nog vinden wij in het Museum l'Ermitage van Sint-Petersburg een portret van Susanna Fourment weer met hare dochter Catharina Lunden, maar dit stuk is van lateren datum en kan niet vóór 1630 geschilderd zijn. De groote helft van de hooger vermelde conterfeitsels is dus verloren gegaan. Dat zij op een anderen naam zouden staan kan niet aangenomen worden: Susanna Fourment's trekken zijn inderdaad zoo sterk gekenmerkt dat zij gemakkelijk van die van elke andere vrouw zouden te onderscheiden zijn.

Susanna Fourment was niet bijzonder mooi en nog veel minder een vrouw die een Antwerpenaar « een stuk van Rubens » zou noemen. Uit de teekening der Albertina kennen wij haar het beste; zij is daar afgebeeld tot aan de borst, blootshoofds van driekwaart ter zijde gezien, met achteruit gekamd haar, gekleed in een sluitend lijfje en een overkleed met rechtstaanden kraag. Haar sterk gewelfd voorhoofd is overdreven groot, haast zoo hoog als het overige van het gelaat; ongemeen groot zijn ook de oogen, die u flink en helder aankijken; neus, mond, kin en ooren zijn fraai gevormd, regelmatig en eerder klein. Zij is mager in vergelijking met hare zuster Helena en met de vrouwen, die Rubens anders zoo gaarne tot modellen koos; de kaaksbeenderen komen sterk vooruit, heel het benedendeel van het gelaat is fijn. Er gaat een overlevering, dat zij Rubens' minnares was en die laster wordt de deftige Jufvrouw Lunden brutaalweg aangewreven op een gegraveerd portret, dat haar betitelt « Mademoiselle Lundens maîtresse de Rubens. » Maar die overlevering kan op niets anders rusten dan op het feit dat ons zelven trof, de ingenomenheid van Rubens met de jonge vrouw. Waarop die berustte? Liegen hier de uiterlijke kenteekenen niet, de sterk ontwikkelde schedel, de groote heldere oogen, dan was zij ongemeen begaafd van geest; wij mogen veronderstellen dat Rubens in

(1) P. Génard: *De Nalatenschap van P. P. Rubens*. Antwerpsch Archievenblad, II, 87, 88.

den omgang dier verstandige, ontwikkelde vrouw groot genoegen vond en dat indien er eene liefde tusschen hem en haar bestond, deze louter van platonischen aard was. Hij bewonderde in zoovele anderen den weelderigen ledenbouw, de donzige huid, heel melk en bloed, dat hij in deze wel eens de minder stoffelijke gaven mocht hoogschatten. En was Susanna geene schoonheid naar zijnen gewonen smaak, zij was toch buitengewoon aantrekkelijk door hare fijne gelaatstrekken, door hare fonkelende oogen, door iets teers, doorschijnends in heel haar gelaat. Zij was zijne welbeminde, de heldin van een romannetje in alle eer en deugd door Rubens' leven heen gevlochten.



Susanna Fourment (Louvre, Parijs).

De Susanna Fourment uit de National Gallery (*Œuvre*. Nr 949) wordt voorgesteld ten halven lijve, haast vlak van voor gezien, met de handen op den gordel gekruist, zij draagt een grooten vilten hoed schuins op het hoofd geplaatst, met gekreukten rand, die naar de linkerzijde afhangt en waarop zware struisvederen krullend en golvend overheen vallen. De haren zijn warm kastanjekleurig, op elk der slapen krult een vlokje zich moedwillig uit de opgestreken vlechten; in de ooren een enkele parel als bel afhangende, verder geen juweelen dan een ring aan een vinger der rechter hand. Het witte linnen onderlijfje, met een zwarten nestel in den zoom, staat langs voren wijd open en laat de volle ronde borsten ten halve zien; daar over draagt zij een zwart zijden of satijnen kleed met roode fluweelen mouwen en kanten lobben. Een sluier van groenachtig waas is sierlijk over alles geworpen. In den achtergrond ziet men den blauwen hemel, zacht nevelig links, somber en wolkig rechts. Het gelaat is ongemeen fijn en teer, maar regelmatig gesneden en blank en warm van tint, de mond klein met opgetrokken hoeken, de lippen rozerood, de wenkbrauwen regelmatig geplant, de oogen overgroot, donker blauwgrijs. De rand van den hoed werpt op het bovendeel van het gelaat een lichte doorschijnende schaduw. De hals is fijn maar malsch gevleesd. De handen klein en fijn met zeer lange ronde vingeren, waarop de scharlaken mouwen een rooden weerschijn werpen; de schouders breed, het bovenlijf door zijn weelderigen bouw afstekende tegen het smalle gelaat. De omtrekken zijn scherp geteekend, de vleezen zijn weinig gemodeleerd.

De hoed, die zoo kranig schuins geplaatst is, verbergt de ongemeene grootte van het voorhoofd. Het heele figuur is vol geest, vol onderscheiding, kalm en droomerig, de Mona Lisa van Rubens. Met hare groote zachte oogen ziet zij u aan, zooals zij Rubens moet aangezien hebben, diep doorblikkende, vriendelijk maar rustig; het opgetrokken mondje verraadt meer levenslust dan hare Italiaansche zuster in de kunst. Uit de wispelturige plooi van den hoed, de uitrafelende klisjes haar boven het oor, de ontbloote borst, uit heel het postuur spreekt



SUSANNA FOURMENT (HET STROOIEN HOEDJE)
(National Gallery, Londen)



Photogr Roeloffzen Hubner & v Santen

15

wel eenige zucht tot behagen en bewustzijn van haar bekoorlijkheid; maar de handen, die zoo stemmig op elkander rusten zonder elders steun te zoeken, duiden een stil, maar niet bedeesd karakter zonder uitbundigheid en op zich zelve vertrouwende aan, eene vrouw die aantrekt, een liefelijk raadsel, waar men gaarne de oplossing van zoekt. Rubens verdiepte zich klaarblijkelijk in de bewondering van zijn model; hij merkte haar op met voorliefde, studeerde hare pose, maakte ze zoo bevallig, zoo geestig mogelijk. Aan geen zijner modellen, tenzij misschien aan Helena Fourment, leende hij een zoo zwierig en zoo gedurfd kostuum. Geen model vertroetelde hij zoo in haar opsmuk, deed hij in hare eigenaardige gratie zoo gunstig uitkomen.

De schildering is dun van deeg, zoo helder, met zoo lichte hand gestreken, met zoo weinig uitsprong en aandikking dat het fijne figuurtje er haast doorschijnend en dampig door wordt. Met zorg en met liefde is het gedaan, maar door zijne teerheid, door zijne onstoffelijkheid wijkt het af van den gewonen trant des meesters en, hoe groot zijn roem en hoe hoog zijne verdienste als schepping zijn in de uitvoering, staat meer dan een malscher geschilderd portret er boven.

Susanna Fourment kan vooraan in de twintig zijn, zij werd geboren in 1599 en werd dus omstreeks 1620 geschilderd; zij ziet er wel eenigszins ouder uit, maar Daniël Fourment's dochters waren vroeg ontwikkeld. Susanna was 18 jaar en 32 dagen toen zij voor de eerste maal trouwde, Maria kon niet ouder zijn, Helena was 16 jaar en negen maanden toen zij Rubens' vrouw werd.

Het « Strooien hoedje » droeg waarschijnlijk eerst den naam van « Spaansch (dat is *vilten*) hoedje; » dit verbasterde tot *Spanen* (strooien) *hoedje* en werd dan in het fransch *Chapeau de paille* en in de vertaling der vertaling *Strooien hoedje*.

Waarschijnlijk is het stuk uit de National Gallery het portret van Susanna Fourment, dat aan hare zuster Helene in Rubens' nalatenschap werd toegewezen tegen 300 gulden, verreweg den hoogsten prijs, die toen voor een harer portretten werd betaald. Na Helena Fourment's dood ging het over in de familie Lunden. Het kwam in het bezit van Arnold-Albrecht-Jozef Lunden, die den 24en Juni 1733 stierf en het naliet aan zijn erfgenamen, terzelfdertijd als het portret van Isabella Brant, dat zich nu in Windsor-Castle, en de *Weide van Laeken*, die zich in Buckingham-palace te Londen bevinden. Zijne afstammelingen bezaten het tot in 1817. Den 2en November van dit jaar werd het verkocht aan Joseph Stier van Aertselaer. Na dezes dood werd het in zijne veiling den 29en Juli 1822 gekocht door Smith en Nieuwenhuyse, die het in 1823 verkochten aan Sir Robert Peel, met wiens verzameling het overging in de National Gallery.

Het portret uit den Louvre (*Œuvre*. Nr 950), is enkele jaren later geschilderd, de trekken zijn magerder, scherper, de tint is minder blank, lichtelijk amberkleurig geworden. Het model wordt van driekwaart ter zijde gezien, blootshoofds, met edelsteenen in het haar; een parel in het oor, een zwart satijnen kleed met gouden borduursel dragende. Met de rechterhand houdt zij een rijke ketting vast, die in driedubbele rij op de borst hangt; achter haar ziet men een opgeslagen roode draperij. De uitdrukking is hier harder: de spitse neus, de kleine gesloten mond en de groote oogen, die heel het gezicht schijnen in te nemen, geven een scherpte aan het gelaat, die onbehagelijk is; de sfinx is nog wel geheimzinnig, maar is minder aantrekkelijk geworden. De schildering is van Rubens' hand, zeer verzorgd, met lichte, kunstige toets gelegd en geeft het stuk dan ook eene hooge waarde. Het draagt in den catalogus van den Louvre den naam van « Eene dame uit de familie Boonen, » in wier nalatenschap het verkocht werd in 1776 te Brussel. Het gold toen en met recht als het portret eener bloedverwante der bezitster, deze toch eene baronnes van Boonem of beter Boneem was eene afstammelinge van Rubens door

zijne kleindochter Clara-Petronilla, die don Juan burggraaf van Alvarado huwde; hunne dochter Catharina-Josepha werd de echtgenoote van den weledelen heer van Blondel, heer van Lillers, wiens dochter Catharina in 1725 den baron van Boneem huwde. In hare nalatenschap bevond zich het portret, waarvan hier sprake is. De naam der barones van Boneem ontaardde in dien van Boonem, waarvan men Boonen maakte; men vergat wie de geconterfeite was, en zoo werd het stuk met den naam gedoopt, dien het nu draagt. In de veiling der baronnes van Boneem werd het aangekocht door den beroemden verzamelaar den hertog Choiseul-Praslin, in wiens sterfhuis het door den Louvre werd aangeworven.



GRAAF THOMAS VAN ARUNDEL
Teekening (Graaf Duchastel-Dandelot, Brussel).

Het mag wel eenige verwondering baren, dat het model niet eerder herkend is, de gelijkenis met het *Strooien Hoedje* springt toch in het oog; niet minder vreemd is het dat nooit niemand opmerkte hoe de afgebeelde tot model diende in de schilderij van Rubens *de Opvoeding van Maria van Medicis*, daar die schilderij, waar zij gemakkelijk in te herkennen is, lange jaren vlak boven het portret gehangen heeft. Rubens deed haar poseeren voor een der drie Gratiën, die in dit stuk voorkomen en schilderde wellicht bij die gelegenheid het tegenwoordige portret als studie, alleenlijk verjongde hij zijne toekomende schoonzuster eenige jaren in het groote werk.

Baron Alfons de Rothschild te Parijs, bezit eene herhaling van dit portret, geheel gelijkvormig aan het oorspronkelijke, maar angstvalliger afgewerkt, gladder van penseeling, zeer behendig geschilderd, maar niet van Rubens' hand.

Zooals wij reeds aanstipten, bevond er zich in 1846, en wellicht ook nu nog, een derde portret van Susanna Fourment in de verzameling van Lord Northwick. Het werd aldus beschreven: « Een portret van Mejufvrouw Lunden, de jonge vrouw wier trekken Rubens terzelfder tijd als zijn eigen faam vereeuwigd heeft in het beroemde *Strooien Hoedje*. Er bestaat een volkomen overeenstemming tusschen de twee schilderijen, de trekken, de houding der handen en andere bijzonderheden zijn nagenoeg dezelfde. Maar hier is de vrouw voorgesteld in een eenvoudig kapsel versierd met een net van parelen. Er kan geen twijfel bestaan betreffende de eenzelvigheid van den persoon, en, zonder eenige vergelijking te willen maken met het groote meesterstuk der verzameling van Sir Robert Peel, mogen wij zeggen dat dit portret den gewonen glans en de gemakkelijke penseeling van den grooten meester bezit. (1) »

THOMAS VAN ARUNDEL. — Rubens schilderde in dit tijdperk ook een zeker aantal beroemde

(1) [illegible] 1846. Blz. 246.

tijdgenooten. Zoo graaf Thomas van Arundel, dien hij verscheiden malen conterfeitte. Thomas Howard, graaf van Arundel, was de beroemdste der kunstliefhebbers in Engeland. Hij begon omstreeks 1615 beeldhouwwerken en schilderijen te verzamelen; in october 1616 schonk koning Jacobus I hem de kunstschatten van zijnen gunsteling den graaf van Somerset, die toen in ongenade gevallen was. Die verzameling verrijkte hij met werken van kunst en oudheidkunde, die hij heel Europa door liet koopen. Verscheiden Engelsche afgezanten of zaakgelastigden stonden hem ten dienste tot het verrijken zijner verzameling. Hij zond naar Griekenland William Petty, die van daar tal van antieke beelden en inschriften medebracht, waaronder zich de beroemde marmeren tafel van Paros bevond, bevattende de belangrijkste feiten uit de Grieksche geschiedenis. Dit gedeelte zijner verzameling, bekend onder den naam van marmers van Arundel, ging later over tot de Universiteit van Oxford, waar die kunstschatten zich nog bevinden. Niet alleen antieke marmers ook Italiaansche en Vlaamsche schilderijen, medailles en gesneden steenen kocht hij. Zijne verzameling in zijn huis te Londen en in zijn tuin te Lambeth bevatte 37 standbeelden, 128 borstbeelden, 250 marmers met inschriften, benevens graftomben, altaren en gegraveerde steenen.

Wij hebben weinig of geene inlichtingen betreffende de aanwezigheid van Lord Arundel op het vasteland, rond den tijd dat Rubens zijn portret schilderde. Het schijnt echter te blijken uit een brief, dien Carleton aan den graaf schreef, den 22[en] Juni 1621, dat hij korts vóór dien dag te Antwerpen is geweest. De aanhef van dezen brief toch luidt aldus: Toen ik onlangs mijne opwachting maakte bij den koning en de koningin van Boheme te Amsterdam zag ik daar de schilderij van Holbein, welke gij verlangt te bezitten, maar op dit oogenblik is het niet mogelijk ze te bekomen, alhoewel ik er mij moeite voor gaf, iets wat ik verder nog doen zal. Arundel had dus die schilderij gezien te Amsterdam, was in Holland en zonder twijfel ook te Antwerpen geweest.

Het tijdstip, waarop het familieportret gemaakt werd, kunnen wij vaststellen uit een brief den 17[en] Juli 1620 aan Arundel door een zijner zaakgelastigden uit Antwerpen geschreven. Deze bericht: Onmiddelijk na mijne aankomst in deze stad heb ik uwen brief aan den heer Rubens, den schilder ter hand gesteld, die hem ontving en doorliep met duidelijke blijken van voldoening. Ziehier zijn antwoord. Alhoewel, zegde hij, ik geweigerd heb de portretten van menigen prins en edelman te schilderen, ook van den rang van Uwe Heerschap, toch voel ik mij verplicht de eer te aanvaarden, welke hij mij doet met mijne diensten in te roepen, daar ik hem aanzie als een evangelist in de wereld der kunst en den grooten beschermer van ons vak en met meer soortgelijke uitdrukkingen van beleefdheid begon hij voorbereidsels te maken tot het poseeren van Milady voor den volgenden morgen. Hij heeft alreeds haar beeltenis geschetst met Robin den dwerg, den nar en den hond. De schets zal echter nog sommige lichte wijzigingen ondergaan, die hij morgen zal aanbrengen, en den dag daaropvolgende zal Milady vertrekken met het voornemen te Brussel te vernachten. Het trof zoo dat wanneer Rubens zijn werk begon, hij geen doek bij der hand had groot genoeg naar zijn zin. Na dus de hoofden geteekend te hebben gelijk zij moesten zijn, schetste hij de houdingen en de draperijen op papier en maakte een afzonderlijke teekening van den hond. Maar hij heeft een doek besteld van voldoende grootte en zal zelf kopieeren wat hij gemaakt heeft en de kopie met de oorspronkelijke schets zal hij aan Uwe Heerschap zenden.

Arundel was op dit oogenblik dus niet in de Nederlanden. Waarschijnlijk kwam hij er, zooals wij zagen, het jaar nadien. Op hetzelfde doek, waarop de schilder begonnen was de gravin van Arundel met haren dwerg, haren nar en haren hond te schilderen, conterfeitte Rubens

toen ook haren man. De graaf bekleedt eene zeer ondergeschikte plaats op het groote doek en men mag het er voor houden dat de schilderij bestemd was om afgemaakt te worden zonder zijn portret. Eerst toen zij voltooid was naar de oorspronkelijke opvatting werd hij bij de groep gevoegd.



GRAAF EN GRAVIN THOMAS VAN ARUNDEL (Pinakotheek, Munchen).

Het stuk bevindt zich nu in de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 888). In een open galerij, gedragen door torso-kolommen, zit de gravin vóór hare woning in een armstoel. Zij is in het zwart gekleed en legt hare fijne hand op het hoofd van een witten hazewind met zwarte plekken. De graaf staat recht achter haar; hij draagt een bruin overkleed, grijze kousen en een kanten kraag. Vóór hem aan de uiterste rechterzijde van de schilderij staat Robin, de dwerg der gravin, in een rood fluweelen pak met goud geborduurd; hij houdt een valk op de vuist.



SUSANNA FOURMENT
Teekening (Albertina, Weenen)



Links achter den jachthond staat de nar in gele en groene kleedij; hij heft de draperij op, die tusschen de zuilen hangt en het wapenschild van Arundel draagt. Op den grond ligt een rijk Turksch tapijt. De figuren zijn in volle lengte ten voeten uit. Het is de grootste en belangrijkste portrettengroep, die de meester ooit schilderde, maar niet de schoonste. De kleur is zeer helder, maar het hoofd en de naakte hals van de gravin komen weinig uit; de graaf schijnt slechts geschetst in matten grijzen toon. De twee nevenpersonen integendeel zijn in schitterend gewaad gehuld, de hond en de dwerg nemen de eerste plaats in. Op de voorzijde straalt een helder licht en de draperijen zijn schoon van kleur. De figuren zijn van 's meesters hand; de bijzaken, de hond, de valk en de draperijen zijn door leerlingen geschilderd, maar door Rubens hertoetst.

Op Castle Howard, het buitenverblijf van den graaf van Arundel, dat tegenwoordig aan den graaf van Carlisle toehoort, bevindt zich een portret van Thomas van Arundel, van drie kwart ter zijde gezien *(Œuvre.* Nr 889). Haar en baard zijn onverzorgd; de edelman is gewikkeld in een pelsenmantel en draagt op de borst een medaille, die aan een lint hangt. Waagen verklaart dit portret een der schoonste, die Rubens ooit schilderde.

Een prachtige teekening in rood en zwart krijt, studie voor de schildering, bevindt zich in de verzameling van graaf Duchastel-Dandelot te Brussel (*Œuvre.* Nr 1497).

Op Warwick Castle, toehoorende aan den graaf van Warwick, was er een ander portret waarop de graaf van Arundel afgebeeld staat in volle blinkend harnas, waarover een blauwe sluier is geslagen. Een medaille hangt aan een ketting om zijnen hals, de rechterhand leunt op een stok, de linkerhand rust op de heup, zijn helm is op een tafeltje achter hem geplaatst. Hij schijnt vijftig jaar oud te zijn. Ook dit portret wordt door Waagen en Burger als een meesterstuk geroemd. Het is in de laatste jaren verkocht aan Mev. Garner van Boston.

Smith vermeldt nog een portret van Arundel door Rubens, dat zich in de verzameling van Argyll bevindt. In Rubens' nalatenschap bevond er zich ook een, wellicht een der beide laatst genoemde.

Ik ben niet in de gelegenheid geweest zijne afzonderlijke portretten in de Engelsche kasteelen te zien en kan dus niet uitmaken of zij in 1620 of in 1629, wanneer Rubens Arundel in Engeland weerzag, uitgevoerd werden. Het komt mij echter voor dat het portret met het harnas in dit laatste jaar moet geschilderd zijn, daar het moeilijk aan te nemen is dat de graaf zijn stalen uitrusting op reis medenam.

CHARLES DE LONGUEVAL. Het jaar nadat hij het groote Arundel's portret maakte, schilderde Rubens dat van Charles de Longueval, graaf van Busquoy of van Bucquoi. (*Œuvre.* Nr 979). Deze was een veldoverste van grooten naam. Hij was te Atrecht geboren in 1571, was eerst bevelhebber van het veldgeschut in dienst van Spanje geweest en daarna, van 1618 tot aan zijnen dood, bevelhebber in Oostenrijkschen dienst. Hij sneuvelde den 3en Juli 1621 onder de muren van Neuhäusel bij een uitval, dien hij van uit deze belegerde stad deed. Wij bezitten eenen brief gedagteekend van den 19en Augustus 1621, waarbij Robert Schilders van Kamerijk laat weten aan Peiresc, dat Rubens gelast is een zinnebeeldige teekening te maken, die in koper moet gesneden worden met het portret en de lofspraak van den overledene. Het portret werd inderdaad geschilderd in kleur en een omlijsting werd er in grauwschildering rond geteekend. Dit stuk bevindt zich in het Museum l'Ermitage van St-Petersburg. Het werd ongetwijfeld uitgevoerd onmiddellijk na den dood van Longueval, zooals Schilders bericht. Rubens maakte

het portret naar een teekening van Vorsterman, die het British Museum nu bezit. Vorsterman sneed het in de jaren 1621-1622, toen hij nog met Rubens werkte.

Daar Rubens' werk bestemd was om gegraveerd te worden, als een verheerlijking van den geroemden krijgsman hechtte hij meer belang aan de vinding der omlijsting dan aan de uitvoering van het conterfeitsel. De zinnebeeldige omgeving van het portret is dan ook zeer rijk en biedt ons een uitmuntend staaltje aan van wat Rubens in dit vak vermocht en placht te leveren. De afgestorvene, blootshoofds, in harnas, de hand steunende op den bevelhebberstok is omringd door een ovalen krans van lauwer- en eikenbladeren. Rond dien krans ziet men rechts Hercules leunende op zijn knods, waarmede hij de afgunst verplettert, terwijl hij met den voet den draak der Tweedracht vertrapt. Boven hem verheft zich de Eendracht, die een wereldbol aan den keizerlijken arend aanbiedt. Aan de andere zijde ziet men de Zekerheid die tegen den boord van het portret leunt, een wapentrofee vasthoudende, en Bellona, die aan den keizerlijken arend een palm reikt. De adelaar, die met opengespreide vlerken boven het portret zetelt, wordt bekroond door Kerk en Godsdienst. Beneden ziet men geboeide figuren van steden en stroomen. Het opschrift, naam en titels van den overledene vermeldende, staat op een plaat gedragen door zittende leeuwen, die een vruchtenfestoen in den muil houden, met een paar omgekeerde brandende toortsen tusschen beiden. Meer andere bijzonderheden zouden te vermelden zijn, zonder dat wij zekerheid zouden erlangen al de zinspelingen te vatten, die Rubens legde in de ontelbare bijzaakjes, die bij hem in zulke samenstellingen voorkomen. Hij is waarlijk bewonderenswaardig in die spelingen van den geest, onuitputbaar in de vinding, almachtig in de schikking ervan tot een harmonisch en sierlijk geheel.



CHARLES DE LONGUEVAL, GRAAF VAN BUCQUOI
(Ermitage, St-Petersburg).

De weerga van dit portret met zijn rijk gestoffeerde omlijsting vinden wij in dat van Olivarez, dat veel soberder is en in dat van aartshertogin Isabella, dat nog minder versierd is.

Deze groote platen, zoowel als de eenvoudig omlijste kopersnede, verbeeldende Filips II en Elisabeth van Bourbon, waren bestemd niet alleen voor de verzamelaars van papieren kunst, maar dienden ook om ingelijst, en in de woonvertrekken der burgerij opgehangen te worden.

Doctor van Thulden. — Onder de portretten van dezen tijd en ook wel onder die van elk ander tijdperk van Rubens' loopbaan, staat dat van Theodoor van Thulden, in bezit der Pinakotheek, wel het hoogste. Theodoor van Thulden was geboortig van 's Hertogenbosch, had te Leuven gestudeerd in de rechten onder Erycius Puteanus, was in 1615 gepromoveerd en was daarop naar zijn geboortestad teruggekeerd. Korts daarna werd hij professor in de rechten te Leuven, en gaf in 1620 zijn eerste werk uit, *Dissertationes Socraticæ* getiteld en handelende over zedenleer en staatkunde. Van dit jaar tot in 1633 liet hij nog tal van rechtsgeleerde werken verschijnen. In 1645 werd hij naar Mechelen geroepen als lid van den Hoogen Raad, maar hij bekleedde dit ambt slechts vier maanden en stierf reeds den 19en November van hetzelfde jaar. Rubens beeldde hem af, evenals Peckius, gezeten in een leunstoel met de rechterhand rustende op de leuning, in de linkerhand een boek houdende. Het haar is bruin, de knevel en de kinnebaard zijn blond, de wangen blakend van gezondheid, de neus een weinig rood getint; de uitdrukking getuigt van een helderen geest, een vastberaden karakter. Hij draagt een zwart kleed met grijsachtige weerschijnen, een vinnig witten halsband en is gehuld in zijn professoralen mantel met rechtstaanden kraag. De vastheid, waarmede het model is neergezet en steunt en leunt, de natuurlijkheid zijner houding, de breedheid en de malschheid, waarmede het stuk geschilderd is, zijn bewonderenswaardig; het vleesch is doorschijnend van frischheid en gezondheid; koelgrijze schaduwen liggen op het aangezicht, de verdiepingen in oogholten en neus zijn met roode toetsen verhoogd om den indruk van forsche jeugdige levenskracht te verhoogen; hij is geheel doortrokken van licht, dat eerder van binnen naar buiten schijnt dan uiterlijk teruggekaatst te worden.



Doctor Theodoor van Thulden
(Pinakotheek, Munchen).

Het stuk moet gemaakt zijn omstreeks 1620, in de eerste tijden van van Thulden's verblijf te Leuven. Het verschilt merkelijk van dat welk van Dijck schilderde en in zijne Iconografie liet graveeren. In dit laatste ziet hij er uit als een man met getrokken gelaat, wijdgeopende, strak uitkijkende oogen, het haar wild dooreen geschoven, platten breeden neus. In vele punten is het gelaat van dien gejaagden man met zijn koortsigen blik het tegenovergestelde van het door en door kalme, gezonde gelaat met zijn vaste heldere oogen van den van Thulden te Munchen. Wij weten het: van Dijck fantaseert gaarne zijne portretten en hij kan den doctor eenige jaren later geschilderd hebben; de twijfel over den naam van het model is echter veroorloofd.



De vrouw met het kruLhaar (Museum, Dresden).

Laten wij bij deze gelegenheid aanstippen, dat in de oude Sint-Joriskerk van Antwerpen zich een portret bevond, door Rubens geschilderd, van Hendrik van Thulden, pastoor dier kerk, geboren te 's Hertogenbosch en gestorven te Antwerpen in 1617 in den ouderdom van 37 jaar *(Œuvre.* Nr 1072). Volgens Mols was hij de broeder van den schilder Theodoor van Thulden. Het portret versierde het grafteeken van den geestelijke en verdween in den tijd der Fransche omwenteling zonder eenig spoor na te laten.

Tot de conterfeitsels in dit tijdperk geschilderd rekenen wij nog dat van den beroemden geneesheer en alchimist Theophrastus Paracelsus Bombast, die leefde van 1493 tot 1541 (*Œuvre.* Nr 1016). Rubens heeft hem afgebeeld ten halven lijve met de twee handen op de onderzijde van het paneel; in een van beide houdt hij een boek. In den achtergrond ziet men een landschap. Het stuk dagteekent van 1615-1618 en maakte tot in 1886 deel van de Galerij van den hertog van Marlborough te Blenheim; later bevond het zich in de verzameling Kums te Antwerpen. In de veiling dezer, in 1898, werd het aangekocht door het Koninklijk Museum te Brussel. Het werd gemaakt naar een oude schilderij, die aan Albrecht Durer werd toegeschreven.

De Czernin-galerij te Weenen bezit van Rubens het portret van een man ongeveer vijftig jaar oud zijnde. In de linkerhand, die op de leuning van een zetel rust, houdt hij een handschoen. In den achtergrond leest men het opschrift: *Aet. suæ 51. Anno 1621* (*Œuvre.* Nr 1136).

In Rubens' sterfhuis bevonden zich twee portretten van Susanna Haecx, vrouw van Jan Janssens, rentmeester van Antwerpen, die de twee stukken van de erfgenamen kocht tegen 180 gulden (*Œuvre.* Nrs 964, 965). Zij behoorden voor de helft aan de kinderen van Rubens' eerste huwelijk, en waren dus geschilderd vóór den dood van Isabella Brant. Susanna Haecx moet de schoonzuster geweest zijn van Gaspar Gevartius, Rubens' vriend, die ook een jufvrouw Haecx gehuwd had. Susanna trouwde den 14en mei 1619. Waarom Rubens haar herhaaldelijk schilderde, waarom hij twee harer portretten in zijn bezit hield, zijn onoplosbare vragen. Wat er

van de portretten geworden is, is al even onbekend. Is Susanna Haecx wellicht de jonge blonde vrouw met krullende lokken, die Rubens herhaaldelijk schilderde en wier portret wij vinden in de Galerij van den hertog van Arenberg, te Brussel *(Œuvre.* Nr 1088), in het Museum van Dresden *(Œuvre.* Nr 1097) en van wie wij een derde portret in privaat bezit aantroffen, zonder nog de kopieën te rekenen in het Museum van Cassel en in de Ermitage te St.-Petersbourg?

TEEKENINGEN VOOR BOEKDRUKKERS

Niettegenstaande de verbazende menigte van schilderwerken van allen aard, die Rubens voortbracht van 1617 tot 1621, vond hij nog tijd om tal van teekeningen te maken. Wij spreken niet eens van die welke hij vervaardigde als studiën voor zijne tafereelen, wij vermelden slechts, en dan nog met een enkel woord, omdat verdere uitweiding ons te verre zou leiden, de teekeningen, welke hij leverde voor de graveurs van boekentitels. Voor verscheiden drukkers maakte hij die. Vooral het jaar 1617 was vruchtbaar in deze soort van samenstellingen. Tot dit jaar behooren de titelplaten gegraveerd door een ongekenden plaatsnijder in den aard van Jan Collaert voor *La Magdeleine* door *F. Rémi de Beauvais, Capucin de la province des Païs-Bas* in-8°, gedrukt te Doornik bij Charles Martin *(Œuvre.* Nr 1242); die der *Biblia sacra cum glossa ordinaria,* in folio, gedrukt te Dowaai bij Balthasar Bellerus, gegraveerd door Jan Collaert *(Œuvre.* Nr 1244); die voor Jacob De Bie: *Jacobus Biaeus, Numismata imperatorum romanorum aurea a C. Julio Cæsare usque ad Valentinianum,* in folio, gedrukt bij Hieronymus Verdussen en gegraveerd door Michel Lasne *(Œuvre.* Nr 1270); die voor *'t Vaders Boeck van Heribertus Rosweydus,* in folio, verschenen in 1617 bij denzelfden uitgever *(Œuvre.* Nr 1296); die van *Jacobus Bosius, Crux triumphans et gloriosa,* in folio, gedrukt door Balthasar en Jan Moretus, gegraveerd door Cornelius Galle den vader *(Œuvre.* Nr 1248); die voor *Leonardus Lessius, De Justitia et Jure ceterisque Virtutibus Cardinalibus,* in folio, gegraveerd door denzelfden plaatsnijder voor dezelfde uitgevers *(Œuvre.* Nr 1279).

In 1618 liet Jacob De Bie een ander deel van zijn muntenwerk verschijnen, *Graeciæ Universæ Asiaeque minoris et insularum numismata,* voor hetwelk Michel Lasne eveneens den titel sneed naar een teekening van Rubens (*Œuvre.* Nr 1271).

In 1620 treffen wij drie titelplaten aan door hem geteekend, die van *F. Thomas a Jesu, De Contemplatione divina,* in-8° *(Œuvre.* Nr 1308); die van *van Augustinus Torniellus, Annales Sacri (Œuvre.* Nr 1309), beide door Theodoor Galle voor de uitgevers Balthasar Moretus en Weduwe Jan Moretus gesneden, en eindelijk die van *Gelrische Rechten des Ruremundtschen Quartiers (Œuvre.* Nr 1268), welke op last der Staten van Gelderland door Johan Hompes te Roermond werden uitgegeven in 1620 en waarvan dezelfde Staten aan Rubens de teekening en aan Jan Collaert de gravuur bestelden.

RUBENS' MEDEWERKERS VAN 1617 TOT 1621

Wij hebben herhaaldelijk gelegenheid gehad om aan te stippen, dat Rubens in dit tijdperk zich helpen liet door zijne leerlingen in zijne gewichtigste werken. Van die jaren af was hij de schilder, geprezen boven allen, gezocht als meester door de jongeren, nagevolgd door de ouderen. Ook in dit tijdperk weten wij al te weinig van de leerlingen, die hij ontving. Zeer enkelen zijn ons met zekerheid bekend; het grootste getal, dat zich geen eigen naam maakte is onbekend gebleven.

Antoon van Dijck. — Antoon van Dijck is eigenlijk de eenige leerling, over wiens medewerking met Rubens wij stellige inlichtingen bezitten; het is daarbij verreweg de uitmuntendste en de belangwekkendste in zijne betrekkingen tot den meester. Hij werd geboren te Antwerpen den 22en Maart 1599 van welstellende ouders. De ingeboren aanleg tot de kunst veropenbaarde zich verbazend vroeg bij hem. Hij was slechts tien jaar oud toen hij als leerling bij Hendrik van Balen, den oude, werd aangenomen. In 1618 werd hij als meester aanvaard in de Lucasgilde. In dit zelfde jaar vinden wij hem werkende in Rubens' atelier en naar 's meesters schetsen belangrijke schilderijen uitvoerende. Wanneer hij daar kwam is ons onbekend. Stellig moet het een heelen tijd vóór 1618 geweest zijn, want toen was hij niet alleen een schilder van talent geworden, maar had hij zich geheel doordrongen van Rubens' stijl en geest.



Antoon van Dijck. (Naar zijn eigen ets).

Wanneer de meester den 28en April 1618 twaalf zijner werken aanbood aan Dudley Carleton, in ruiling van dezes antieke marmerbeelden, bevond zich onder de schilderijen een *Achilles tusschen de dochters van Lycomedes*, waarvan hij getuigde dat het uitgevoerd was door den besten zijner leerlingen, ongetwijfeld hierdoor van Dijck bedoelende. Den 12en Mei daaropvolgende schrijft Rubens aan denzelfden Carleton, dat hij de kartons der tapijtwerken van Decius gemaakt heeft en dat die nu te Brussel worden geweven. Wij hebben gezien welk groot aandeel van Dijck nam in het uitvoeren dier patronen. In 1618 was van Dijck dus Rubens' beste leerling en was hij door dezen gebezigd in de belangrijkste werken. Dit duurde aldus tot in 1621, wanneer hij naar Londen vertrok.

Rubens teekende den 29en Maart 1620 met Jacobus Tirinus, den præpositus van 't huis der professen van de Jezuïeten te Antwerpen, de overeenkomst betreffende het uitvoeren der 39 zolderstukken der nieuwe kerk; daarin wordt uitdrukkelijk bepaald, dat de meester de teekeningen van al de stukken maken zal en ze door van Dijck en sommige andere zijner discipelen in 't groot zal laten opwerken en volmaken. Daarbij wordt nog besproken dat een schilderij aan van Dijck ten bekwamen tijde zal besteld worden voor een der vier zijaltaren dier kerk. Die schilderij werd nooit uitgevoerd. De werken van Rubens, waarin wij van Dijck's medewerking herkennen, zijn de *Kalvariënberg* uit het Antwerpsch Museum, *de Mirakelen van den H. Franciscus Xaverius en van den H. Ignatius* te Weenen, *de Hemelvaart van O.-L.-V.* uit het Museum van Dusseldorp, *de Ontmoeting van Esaü en Jacob* te Munchen, de *Castor en Pollux de dochters van Leucippus ontvoerende* en *de Leeuwenjacht* uit de Pinakotheek van Munchen, *de Silenustocht* te Berlijn, *de O.-L.-V. met de boetvaardigen* te Cassel, *Loth Sodoma verlatende*, vroeger in de Marlborough-Galerij te Blenheim. Geen twijfel of hij zal er wel aan vele andere medegewerkt hebben gedurende de drie jaar, dat hij Rubens' helper was.

Hij stond zijn meester nog op andere wijze ter zijde. Bellori vertelde van hem: « Rubens was zeer gelukkig een leerling gevonden te hebben naar zijnen zin, die wat hij geschilderd had in teekening kon overzetten ten gerieve der plaatsnijders zoals hij het deed met den *Amazonenslag*. Niet minder dienst bewees hij in het schilderen. Inderdaad zijn meester de

talrijke bestellingen niet kunnende uitvoeren, gebruikte hem om zijne samenstellingen op het doek over te brengen in schets en om zijne teekeningen en schetsen in schildering uit te werken. Men zegt dat Rubens op die wijze met zijn werk te vergemakkelijken wel honderd gulden per dag won uit van Dijck's arbeid, terwijl deze nog meer voordeel trok uit de lessen van zijn meester, die een schat van kunst was.

Van Dijck maakte teekeningen naar Rubens' schilderijen om de plaatsnijders tot model te dienen, zoo verhaalt Bellori, en meer dan één feit komt die mededeeling van den Italiaanschen tijdgenoot staven. Zooals wij weldra zullen zien, had de meester voor gewoonte zijne graveurs niet te laten werken naar zijn schilderijen, maar naar grauwschilderingen, die hij zelf maakte of liet maken door zijne leerlingen of ook wel naar teekeningen die zijne jongeren of zijne graveurs vervaardigden en waarop hij dikwijls veranderingen aanbracht. Een der grauwschilderingen van dien aard bezit de National Gallery te Londen; zij stelt de *Mirakuleuze Vischvangst* voor; zij wijkt geheel en gansch van de samenstelling der schilderij af en werd zeer waarschijnlijk door van Dijck onder Rubens' leiding voor den graveur geschilderd. Uit de jaren 1618, 1619 en 1620 bezitten wij van van Dijck's hand een buitengewoon groot getal prachtige krijtteekeningen naar Rubens' werken, die de graveurs tot model dienden.

Ook van elders weten wij dat Rubens zich liet helpen, niet alleen door van Dijck maar ook door zijne andere leerlingen; nu eens maakten zij herhalingen van zijn werken, dan voerden zij, in het groot, schilderijen uit naar zijne schetsen, dan weer ontwierpen zij zelven stukken en werkten die af zooverre zij konden, aan den meester overlatende er de laatste hand aan te leggen. Wij bezitten het getuigenis van iemand, die beweert de leerlingen aan het werk gezien te hebben, rond den tijd dat van Dijck daar werkte. Otto Sperling, de latere lijfarts van den koning van Denemarken, werd in 1602 te Hamburg geboren, had in Greifswald gestudeerd en begaf zich in 1619 naar Leiden, om zijne studiën voort te zetten. Hij verbleef daar twee jaar en keerde toen naar huis terug langs Antwerpen. Hij ontmoette daar Hugo Grotius en bracht een bezoek aan Rubens. Hugo Grotius was den 22en Maart 1621 uit de Loevesteinsche gevangenis ontsnapt en kwam den volgenden dag te Antwerpen aan; hij verbleef daar slechts korten tijd en reisde weldra voort naar Parijs. Het was dus in de eerste helft van 1621 dat Otto Sperling te Antwerpen aankwam. Ziehier hoe hij zijn bezoek bij Rubens verhaalt: « Wij bezochten den wijdberoemden en kunstrijken schilder Rubens, dien wij juist aan het werken vonden onder hetwelk hij zich uit Tacitus liet voorlezen, en daarbij een brief dicteerde. Daar wij ons nu stilhielden en hem door ons gesprek niet storen wilden, begon hij zelf met ons te spreken en ging ondertusschen onafgebroken voort met zijnen arbeid, met het aanhooren der lezing en met het dicteeren van den brief en antwoordde op onze vragen om aldus zijn groote begaafdheden te toonen. Daarop liet hij ons door een zijner dienaars overal in zijn prachtig paleis rondvoeren en zijne Grieksche en Romeinsche oudheden toonen, die hij in groote menigte bezat. Wij zagen daar ook eene groote zaal die geen vensters had, maar het licht door een groote opening midden in de zoldering ontving. In deze zaal zaten vele jonge schilders, die allen aan verschillende stukken werkten, die de heer Rubens hun met krijt had voorgeteekend en waarop hij dan hier en daar een toon in verf had gezet. Deze schilderijen moesten de jonge lui geheel in verf uitvoeren, totdat ten laatste de heer Rubens zelf het geheel door zijne borstelstreken voltooide. Dit noemde men dan alles Rubens' werk, en zoo verzamelde die man een ongehoorden rijkdom en werd door koningen en vorsten met groote geschenken en kleinodiën vereerd. Omstreeks dien tijd werd er in Antwerpen eene nieuwe Jezuïetenkerk gebouwd, tot welker versiering hij haast ontelbare schilderijen uitvoerde, zoowel boven aan de

gewelven als op de altaren en rondom aan de wanden, waarmede hij veel duizenden verdiend heeft. Daar wij nu alles gezien hadden, keerden wij tot hem terug, bedankten hem beleefdelijk en namen afscheid. (1) Het is haast overtollig aan te merken, dat dit beeld van Rubens' huis en van 's meesters manier van werken niet naar de natuur werd geteekend. De pralerigheid van den grooten kunstenaar, die schildert en hoort lezen en brieven dicteert en een onderhoud voert, is een vertelseltje, berekend op effect, dat reeds tijdens zijn leven in omloop werd gebracht en door den schrijver dezer herinneringen opgenomen werd omdat het zoo mooi klonk. Wij staan ook niet in voor de nauwkeurigheid, waarmede de werkplaats der leerlingen beschreven is; er was in Rubens' huis wel eene zaal waar het licht in viel door een opening in het gewelf, maar deze diende als Museum; van een tweede plaats op gelijke wijze geschikt hoorden wij elders niet gewagen. Wij betwijfelen zeer of er ook een groote zaal zonder vensters, waar de leerlingen werkten, in Rubens' huis te vinden was; de tegenwoordig nog bestaande of de uit de gravuren van Hillewerve's woning gekende gebouwen vertoonen er geen spoor van. Heeft Otto Sperling ze wel gezien, dan lag zij in den tuin en werd later afgebroken. Is het plan der stad, in den *Pompa Introitus* van 1635 voorkomende, betrouwbaar, dan stond er achter het atelier van den meester nog een langwerpig vierkant lokaal dat tot werkplaats voor de leerlingen kan gediend hebben, indien zij niet, wat wij waarschijnlijker achten, met den meester in een zelfde zaal arbeidden. Maar de wijze, waarop de leerlingen werkten naar Rubens' schetsen en teekeningen, is treffend beschreven en komt overeen met gekende feiten, hetzij de reisverhaler deze kende van zien, hetzij hij navertelde wat hij had hooren zeggen.

In de jaren, die van Dijck bij Rubens doorbracht, voerde hij tal van werken op eigen hand uit, die alle min of meer herinneren aan des meesters trant, maar niettemin een buitengewoon en oorspronkelijk talent verraden. Het oudste gekende is *de Kruisdraging van Christus* in de Predikheeren, nu de St-Paulus-kerk te Antwerpen. Bellori vermeldt dat hij het stuk schilderde onmiddellijk nadat hij Rubens' school verliet. Waarschijnlijk wil dit zeggen onmiddellijk nadat hij ophield Rubens' leerling te zijn en vóór hij zelf meester werd, dit is in 1617 of 1618. In het eerste dezer twee jaren schijnen toch de vijftien mysteriën van den Rozenkrans gemaakt te zijn, waaronder zich *de Kruisdraging* bevindt. Tot van Dijck's werken, gemaakt toen hij Rubens' helper was, behooren ongetwijfeld de stukken, welke de meester van zijn leerling bezat en die opgesomd zijn in de nalatenschap van Rubens. Het zijn: *het portret van Keizer Karel naar Tiziano, de Geschiedenis van Antiope en Jupiter veranderd in Sater;* een *H. Hieronymus met een engel*, een groote *H. Hieronymus*, een kleine *H. Hieronymus*, een *Gevangenneming van Onzen Lieven Heer*, een *H. Ambrosius*, een *H. Martinus*, een *Kroning van Christus*, een *Hoofd van St-Joris*, op hout geschilderd, een hoofd van een *Gewapend man* op hout geschilderd. *Het Portret van Keizer Karel* bevindt zich in het Uffizi-Museum te Florence, *de Geschiedenis van Antiope en Jupiter* in de Pinakotheek te Munchen, *de H. Hieronymus met een engel*, evenals *de Doornenkrouing* en *de Gevangenneming van Christus* werden in het sterfhuis van Rubens aangekocht door den koning van Spanje en bevinden zich in het Museum van Madrid, het laatste werd door Soutman gesneden, die in 1619 voor Rubens werkte; *de H. Hieronymus* hoort toe aan het Museum van Dresde; een kleinen *H. Hieronymus* bezit graaf Spencer, een anderen de heer Matthew Anderson; *den H. Ambrosius* vinden wij weer in de National Gallery van Londen, het is een verkleinde bewerking van Rubens' schilderij uit het Museum van Weenen, met talrijke wijzigingen; *de H. Martinus* bevindt zich in de koninklijke

(1) *Repertorium für Kunstwissenschaft*. X, blz. 111.

verzameling te Windsor en *de Kroning van Christus* in het Museum te Berlijn. Wat de twee laatste stukken, die blijkbaar van minder belang waren, geworden zijn is ons onbekend.

Tot hetzelfde tijdperk behooren *de H. Martinus* in de kerk te Saventhem te Windsor, *de Kruisiging van den H. Petrus* in het Museum te Brussel, *de Koperen Slang* in het Museum te Madrid, *de Gang van den dronken Silenus*, *de H. Joannes de Dooper*, en *de H. Joannes de Evangelist*, alle drie in het Museum van Berlijn. Ook nog een reeks, *Christus met de Apostelen*, schilderde hij, zooals getuigd werd in een proces over de echtheid van een soortgelijk werk.

Dat van Dijck al vroeg en wel vóór 1620 portretten schilderde lijdt geen twijfel. Mols bevestigt twee conterfeitsels gezien te hebben, die later naar Polen werden gevoerd en waarop te lezen stond : « Geschilderd door mij Antoon van Dijck, in 1618, als ik 19 jaar oud was. » Het Museum van Brussel bezit een portret gedagteekend van 1619, aan Rubens toegeschreven en misschien wel Frans Snyders verbeeldende, dat door van Dijck geschilderd is. Tal van andere conterfeitsels waaronder zijn eigen, dat van den heer en mevrouw Vinck, die in de van Dijck-tentoonstelling te Antwerpen in 1899 aanwezig waren, behooren tot die jaren. In het Museum van Dresden, en in de Liechtenstein-Galerij treft men verscheiden portretten aan, die nu eens onder den naam van den meester en dan weer onder dien van den leerling geplaatst worden. Want zoo groot was de overeenkomst van den eersten trant van den rijkbegaafden jongere met dien van Rubens, dat men beider werken moeilijk uit elkander kon onderscheiden. Zoo zijn er verscheidene, die nog op den naam van den eene gestaan hebben of nog staan en aan den andere behooren (1). Wij noemden reeds *de Koperen Slang* te Madrid, *de Sint Martinus* te Windsor; wij voegen er nog bij *Christus beweend door de heilige Vrouwen* in de Liechtensteinsche Galerij te Weenen.



DE H. MARTINUS, door Antoon van Dijck (Kerk van Saventhem).

(1) Tot deze betwijfelde portretten behooren in het Museum van Dresde Nr 1023A (vroeger 959), het portret van een man met knevel en kinnebaard; 960 een man, met de hand op de heup nevens een tafel; Nr 1023D (vroeger 961), een vrouw met een gulden ketting rond het middel; Nr 1023B (968), een vrouw (Maria Clarisse) met een kind op den schoot en Nr 1023C (969), een man dien men verkeerdelijk Jan van den Wouwer noemde. Al deze stukken werden vroeger aan Rubens toegeschreven; Bode hield ze voor werken van van Dijck, wij zijn het eens met hem behalve voor 960, dat wij voor een werk van Rubens houden. Nr 1023D, blijft altijd twijfelachtig, ofschoon wij na onze laatste studie ervan genegen zijn het aan van Dijck toe te kennen. In de Liechtensteinsche Galerij, zijn de twijfelachtige stukken de Nrs 70-71, oude man en vrouw, gedagteekend 1618, en Nr 95, de man met de hand op den stoel. Deze drie stukken werden door den vroegeren catalogus (1873) aan van Dijck toegeschreven, in den lateren (1885), werden zij op Rubens' naam gesteld. Bode gaf ze aan van Dijck terug. Emile Michel houdt ze voor werken van Rubens; ik deel deze laatste zienswijze.

In al die stukken is Rubens' invloed zeer sterk uitgesproken. *De Kruisdraging* der Predikheerenkerk van Antwerpen is het oudste en bijgevolg ook het onrijpste der heele rij. *De Kruisiging van den H. Petrus* uit het Museum van Brussel telt ook onder de zwakke werken van de eerste jaren. Veel hooger staan de andere stukken uit van Dijck's vroegste jaren. Een deel onderscheidt zich door eene sterke overdrijving van Rubens' kenmerken. Zoo *de Gevangenneming van Christus* te Madrid en de zooeven genoemde *Kruisiging van den H. Petrus* te Brussel.

Een groep werken van dien tijd komt verbazend dicht bij Rubens, *de Koperen Slang* te Madrid, *de H. Martinus* te Windsor, *de H. Hieronymus* te Dresde. De eerste der drie is door zijn donkeren toon eenigszins verwant aan *de Gevangenneming;* de tweede is minder somber, maar droger en harder; de derde is eveneens nog eenigszins dor van schildering, maar reeds zoo gezond en verfijnd van behandeling dat uit den leerling een meester is opgegroeid. Het volmaakste werk van dien tijd is *de Kroning* of *de Bespotting van Christus* in het Museum van Berlijn, waarvan het Museum van Madrid een tweede gewijzigd exemplaar bezit : het is waarlijk Rubens waardig door zijn stevige ineenzetting, zijn kruimige licht- en kleurenwerking, zijne algemeene degelijkheid.

Wel treffend is het dat van Dijck in geen dezer stukken den trant volgde, dien Rubens in dien tijd had aangenomen. Wij vinden er bijvoorbeeld de helderheid en den kleurenglans niet in weer van den *Kalvariënberg* van Antwerpen, noch van een der vroegste *Hemelvaarten van O.-L.-V.*, ofschoon hij aan deze schilderijen meewerkte. In zijn eigen stukken wilde hij iets kruimiger van kleur en iets kraniger of krachtiger van handeling dan den gematigden en minder pittigen trant van Rubens uit die dagen. Van Dijck schilderde dan donkerder, warmer, korstiger zooals zijn meester deed rond 1610. Zijn *H. Hieronymus* hangt te Dresden nevens het werk van Rubens van gelijken naam, geschilderd in Italië. Het werk van den leerling toont duidelijke overeenstemming met dat van den meester, dat ruim tien jaar ouder is; maar het is ruwer en meer gewrongen, en over het algemeen sterk verschillend van 's meesters werken uit de jaren 1618-1620.

Men heeft wel eens beweerd dat Rubens zijn eigen trant gewijzigd heeft naar dien van zijn leerling, zoodat hij na 1620 meer is gaan schilderen zooals van Dijck in dit jaar het placht te doen. Die bewering berust op geene bewijzen en stemt niet overeen met de gekende feiten. Van Dijck's trant vóór 1620 helde bepaald over naar Rubens' trant uit 1610. Waar hij samenwerkt met zijn meester volgt hij dezes manier. Na 1620 ontwikkelde Rubens' schildering zich gelijkmatig zooals vóór dit jaar. Zijne *Geschiedenis van Maria van Medici,* het groote werk van dien tijd, vertoont zeker geen de minste overeenkomst met van Dijck's trant. Na 1624 wordt wel is waar, Rubens' penseeling losser en breeder, maar zij gaat niet over naar de massieve, zware en koele manier van den jongen van Dijck, en wordt luchtiger en lichtender, meer gebroken van toon, vrijer van teekening, alle kenmerken die wij niet bij van Dijck aantreffen. Deze laatste wijzigde achtervolgens verscheiden malen zijn trant: hij wordt altijd door stiller en fijner en verwijdert zich meer en meer van den immer krachtigen, hooggekleurden en stralenden Rubens. Kon men de verwantschap in beider werken erkennen en ze soms met elkander verwarren tot in 1620, later loopen hunne wegen meer en meer uiteen en steken hun werken sterk tegen elkander af. Dat Rubens veel van van Dijck hield spreekt uit al de hierboven aangehaalde feiten. De meester schilderde het portret van zijn besten leerling; in zijn Nalatenschap bevond het zich in onafgewerkten toestand, het was vóór 1626 gemaakt, dus vóór het vertrek van den

jongen kunstenaar naar Italië. Hetzelfde stuk of een ander exemplaar bevond zich in de verzameling van Karel II en Jacobus van England.

Van Dijck bleef bij Rubens werken tot in 1620. Toen ontstond bij sommige kunstliefhebbers in Engeland de wensch hem naar hun land te lokken. De graaf Thomas van Arundel, de beroemde kenner en beschermer der kunst, liet inlichtingen nemen nopens de mogelijkheid om hem over te halen tot die verhuizing. Een vertrouwde zaakgelastigde schreef hem daarover den 17en Juli 1620 : « Van Dijck verblijft voortdurende bij Rubens en zijn werken beginnen haast « zoo hoog geschat te worden als die van zijn meester. Hij is een jongeling van een en « twintig jaar, wiens vader en moeder in deze stad zeer rijke lieden zijn; zoodat het moeilijk « zal zijn hem van hier te doen vertrekken, zooveel te meer nu hij ziet welke rijkdommen Rubens « vergaart. » Van Dijck leefde dus met Rubens, hetzij hij in het huis zijns meesters woonde, hetzij hij den dag in zijn werkhuis doorbracht; hij was slechts een en twintig jaar en zijn werken werden weinig minder geacht dan die van zijn meester. Die laatste woorden worden wel bevestigd door al wat wij weten uit de geschiedenis van den grooten leerling. Laat ons terloops aanstippen, dat het al zonderling treft dat telkens wij een getuigenis aanhalen over het verband tusschen Rubens en van Dijck, de geldkwestie er mede gemoeid is. Bellori vermeldt dat de meester wel honderd gulden per dag aan het werk van den leerling won, Otto Sperling stelt vast dat Rubens een ongehoorden rijkdom verzamelde door het werk zijner leerlingen en nu weer wordt als de voornaamste reden, waarom van Dijck te Antwerpen zou willen blijven, de groote fortuin, die Rubens maakte, aangehaald. De roep over Rubens' bijval en de schatten die hij vergaarde moest dus wel algemeen zijn.

In strijd met de voorspelling van Thomas Arundel's berichtgever weerstond van Dijck niet lang aan de uitnoodiging van Engelsche zijde. Inderdaad Tobias Matthew, de vertrouweling van Sir Dudley Carleton, schrijft den 25en November 1620 aan dezen staatsman : « Uw lordschap « zal wel gehoord hebben dat van Dijck, Rubens' beroemde leerling, naar Engeland vertrokken « is en dat de koning hem een pensioen verleend heeft van honderd pond sterling in het jaar. » Het lokaas was waarlijk machtig en men begrijpt dat de jonge kunstenaar geen weerstand geboden hebbe aan den koninklijken wensch. Lang bleef hij ditmaal niet te Londen. Den 26en Februari 1621 ontvangt hij een som van 100 pond sterling, het bedrag van een jaar van zijn pensioen « als belooning der bijzondere diensten door hem aan zijne Majesteit koning « Jacobus I bewezen » en den 28en derzelfde maand wordt een pasport verleend « aan Antoon « van Dijck, dienaar zijner Majesteit, om gedurende acht maanden op reis te gaan met het doel « aangeduid door den graaf van Arundel. » Welke de « bijzondere diensten » waren, die van Dijck van November 1620 tot Februari 1621 aan koning Jacobus I bewees kunnen wij licht vermoeden; hij zal dan wel hoofdzakelijk portretten der koninklijke familie en der voornaamste hovelingen geschilderd hebben, al weten wij die ook niet bepaald aan te duiden. Het verlof van acht maanden, dat hij van koning Jacobus den 28en Februari 1621 verkreeg, zou zich tot een elftal jaren verlengen ; eerst in 1632 zag men hem te Londen weer.

Waarschijnlijk keerde van Dijck in 1621 naar Antwerpen terug; hij schilderde er dit jaar of het volgende het portret van Nicolaas Rockox en den 13en December 1622, toen zijn vader overleed, stond hij aan dezes sterfbed. In 1623 begaf hij zich naar Italië. Daar verbleef hij tot in 1626, misschien tot in 1627. Omstreeks 1 April 1632 ging hij voor de tweede maal naar Londen, waar hij tot aan zijn dood bleef wonen en werken, en van waar hij nog slechts een paar malen voor eenigen tijd naar het vasteland overstak.

Sedert zijn eerste vertrek naar Engeland bestond er tusschen Rubens en zijn grooten

leerling geen samenwerking, geen nauwe betrekking meer; vriendschappelijk bleef echter hun verkeer, daar van Dijck na zijn terugkeer Rubens' portret nog schilderde om het door een zijner graveurs in het koper te laten snijden. Hij speelt geen rol meer in het leven van zijn meester en voor dezes geschiedenis levert hij na 1620 geen verder belang meer op.

CORNELIS SCHUT. — De tweede leerling van naam, dien Rubens ontving in die jaren was Cornelis Schut, die den 13en Mei 1597 in O.-L.-V. kerk te Antwerpen gedoopt werd. In 1618 of 1619 werd hij als meester in de St. Lucasgilde aangenomen. De Liggeren der gilde noemen hem gedurende 16 jaar niet meer, dan vinden wij op het jaar 1633-1634 vermeld dat hij een leerling heeft aangenomen. Wij zagen reeds dat van Dijck, ofschoon als meester ingeschreven, toch nog werkzaam was in Rubens' atelier; hetzelfde kan even goed van Schut aangenomen worden. Stellige bewijzen hebben wij niet, dat hij bij Rubens in de leer ging noch dat hij aan eenig bepaald stuk van den meester meewerkte. Alleen de overlevering heeft hem altijd als leerling van den grooten meester aangeduid en uit zijn eigen werken blijkt ten klaarste dat hij tot Rubens' school behoort. Maar evenals van Dijck, na zijn terugkeer uit Italië, nam Schut den heldentrant van den meester niet onvermengd aan: in kleur en teekening helde hij over naar het bevallige, het zoeterige, zonder dat die hoedanigheid vergoed werd door het diepe fijne gevoel dat den grootsten zijner medeleerlingen eene verschillende en hooge oorspronkelijkheid leende. Rekening houdende van de jaren, die Schut bij Rubens moet doorgebracht hebben, en van de eigenaardigheden, die sommige werken van 1617 tot 1621 kenmerken in de deelen door 's meesters helpers geschilderd, meenen wij zijne hand te erkennen in de *Hemelvaart van Maria* geschilderd voor de ongeschoeide Carmelitersen te Brussel, nu in het Museum derzelfde stad; in den *H. Dominicus en den H. Franciscus Xaverius de wereld beschermende*, geschilderd voor de Predikheerenkerk van Antwerpen, nu in het Museum van Lyon en in de *Martelie van den H. Stephanus* uit het Museum van Valenciennes.

De eerste maal dat wij iets met zekerheid vernemen van Schut's samenwerking met Rubens is in 1634-1635, toen de meester de praalbogen te schilderen had voor de plechtige Intrede van den kardinaal-infant Ferdinandus, en hij een talrijke schaar van Antwerpsche schilders aanwierf, om hem in dit geweldige werk te helpen. Aan Cornelis Schut werd opgedragen een der schilderijen te maken voor het Tooneel der Verwelkoming, opgericht bij de St-Joris kerk en drie groote hiestoriestukken en twee zinnebeeldige panneelen bevattende. Hij maakte naar Rubens' schets de *Ontmoeting te Nördlingen van den Kardinaal-Infant en van Ferdinand, koning van Hongarië;* de schets bevindt zich in het Museum l'Ermitage van Sint Petersburg, de schilderij in het Rijksmuseum te Weenen (*Œuvre.* Nr 775). Zij werd aan Schut den 20en Juni 1635, 1113 gulden en 10 stuivers betaald en met andere doeken aan den Kardinaal-Infant ten geschenke gegeven na door Jacob Jordaens opgewerkt te zijn.

PEETER VAN MOL. — Onder Rubens' leerlingen wordt nog genoemd Peeter van Mol, te Antwerpen geboren en aldaar gedoopt den 17en November 1599. In 1611 trad hij in de leer bij den volkomen onbekenden schilder Zeger van den Grave; in 1622-1623 werd hij meester der Sint-Lucasgilde. In 1631 was hij reeds te Parijs gevestigd, in 1642 droeg hij den titel van gewonen schilder der koningin, in 1648 werd hij als lid der Fransche Academie van Schoone Kunsten ontvangen, den 8en April 1650 stierf hij te Parijs. Wat wij van zijn voortbrengselen kennen is wel in Rubens' trant, maar log en onbeduidend. Er liggen geene stellige bewijzen voor de hand, dat hij ooit met den grooten meester samengewerkt hebbe. De jaren waarin hij

zijn kunstenaarsloopbaan begon maken dit best mogelijk, zijn werktrant bevestigt het eerder dan het tegen te spreken.

Peeter Soutman. — Filips Rubens in het leven van zijnen oom en Cornelis De Bie verzekeren dat Peeter Soutman tot Rubens' leerlingen behoorde. En hier is de twijfel niet geoorloofd. Soutman was in of rond 1580 te Haarlem geboren en werd poorter van Antwerpen den 18en September 1620. Eenige jaren naderhand verliet hij Antwerpen om zich te begeven aan het hof van den koning van Polen, die hem tot zijn schilder benoemd had. In 1630 was hij in zijne geboortestad teruggekeerd en trouwde daar. Hij overleed er den 16en Augustus 1657. Hij stelde zich meer bepaald in Rubens' dienst en onder 's meesters leiding als graveur en in deze hoedanigheid zullen wij weldra breedvoeriger over hem te handelen hebben. Wij kunnen goed aannemen, dat hij Rubens ook hielp in zijne schilderijen, maar hebben geen werk aan te duiden, waar die samenwerking zou in te ontdekken zijn. Soutman was een schilder van geringe verdiensten, die zich wel bij Rubens' richting aansloot en haar volgde zelfs wanneer hij in Holland was teruggekeerd, maar zijn werk is er niet beter om. Duidelijkst blijkt die getrouwheid aan 's meesters trant en die zwakheid uit een stuk, dat hij schilderde voor de eerezaal van het Huis-ten-Bosch in den Haag. Daar werkte hij samen met Jacob Jordaens en met de volgelingen van Rubens, die rond 1652 in Holland gevestigd waren : van Thulden, De Grebber en Lievens, en schilderde er een paneel verbeeldende *de Schatten van Brazilië.*

Het is wel een heel schrale groep van kunstenaars die wij als leerlingen van Rubens in dit tijdperk kunnen opnoemen; wij hebben de volle overtuiging, ja de zekerheid dat er een veel grooter getal bij hem in de leer kwamen en hem ter zijde stonden in zijne werken; maar alle gegevens ontbreken om meer bepaald hun namen aan te duiden, en al kenden wij ook die namen, dan zouden het voor ons bloote klanken, zonder eenige beteekenis, blijven, zooals dit het geval is met enkele schilders, van wie het toeval ons leerde, dat zij bij Rubens werkten, maar van wie wij verder niets vernamen.

RUBENS' GRAVEURS (1)

De Galle's. — Wij hebben reeds gelegenheid gehad te spreken over de teekeningen, die Rubens maakte voor de graveurs en die door deze in plaat werden gebracht tot versiering der boeken. Wij zagen dat hij uit Italië teekeningen zond door hem naar antieke standbeelden en halfverheven beeldhouwwerken gemaakt. Deze afbeeldingen kwamen voor in een boek verschenen in de Plantijnsche drukkerij in 1608, toen Rubens nog in Italië verbleef; zij werden gegraveerd door Cornelis Galle den oude. De stamvader der Antwerpsche graveursfamilie van dien naam was Filips Galle, die geboren werd te Haarlem in 1537, leerling was van Dirk Volkertsz Coornhert en zich rond 1570 te Antwerpen kwam neerzetten, daar op 20 Juli 1571 het burgerrecht verkreeg, tal van koperen platen sneed en er nog meer uitgaf die door anderen werden gegraveerd. Gedurende meer dan honderd twintig jaar waren de Galle's de voornaamste drukkers en uitgevers van gravuren te Antwerpen. Filips Galle had verscheiden zonen, van welke de twee oudste, Theodoor en Cornelis, de kunst hun vaders beoefenden. Theodoor

(1) Zie over Rubens' graveerschool : Henri Hymans. *La Gravure dans l'École de Rubens* (Olivier, Bruxelles 1879). — Id. *Lucas Vosterman* (Emile Bruylant, Bruxelles 1893). — Adolf Rosenberg. *Die Rubensstecher* (Gesellschaft der vervielfältigende Kunst, Weenen, 1893).

werd gedoopt den 16en Juli 1571; hij bezocht Italië en maakte te Rome de teekeningen der *Illustrium imagines*, die hij bij Plantijn liet drukken en in 1598 uitgaf. Hij huwde Catharina Moerentorf, de zuster van Balthasar Moretus; zijn eene zuster, Josina, werd de vrouw van den plaatsnijder Adriaan Collaert; zijn andere zuster Catharina huwde den graveur Karel van Mallery. Hij stierf op het einde van 1633 of in het begin van 1634. Na den dood zijns vaders, die den 12en Maart 1612 voorviel, kwam hij aan het hoofd der plaatdrukkerij en bleef deze bestieren tot het einde zijns levens. Cornelis Galle werd geboren in 1576; evenals Theodoor bezocht hij Italië, van waar hij in 1604 teruggekeerd was. Omstreeks 1637 vestigde hij zich te Brussel, alwaar hij in 1650 overleed. Zijn zoon Cornelis de jonge, geboren in 1615, oefende de kunst zijns vaders uit, woonde met hem te Brussel van 1637 tot 1641 en kwam na zijn huwelijk, dat op 23 December 1641 plaats had, zich opnieuw te Antwerpen vestigen, waar hij stierf in 1678. Zijn oudste zoon Cornelis III, werd insgelijks plaatsnijder. Na Theodoor Galle's dood volgde zijn zoon Jan hem op als eigenaar der plaatdrukkerij. Toen deze in 1676 gestorven was, kwam het bestuur in handen van zijn zoon Norbertus, die tot in 1693 werkzaam was.

Theodoor Galle, zijn broeder Cornelis en dezes zoon Cornelis de jongere, waren de graveurs, die het eerst en het langst voor Rubens werkten. Geen van allen bracht stukken van uitzonderlijke waarde voort, maar zij hadden de eer, vroeger dan eenig andere plaatsnijder de lessen des meesters te ontvangen en er hun werktrant naar te vormen. Filips Galle, de stamvader van het geslacht, behoorde tot die klas van graveurs en uitgevers, die van Antwerpen de groote markt van den platenhandel maakten. Naar Vlaamsche meesters van dien tijd, Marten De Vos, Frans Floris, Otto Vænius, Crispijn van den Broeck, Stradanus, Heemskerck, De Momper, Bril en ook wel naar Italiaansche meesters, graveerden zij ontelbare reeksen en afzonderlijke platen, voor een goed deel behoorende tot de gewijde geschiedenis. Behalve de Galle's waren die oudere graveurs Geeraard De Jode, Petrus van der Heyden of America, Crispijn van de Passe, Pieter van der Borcht, de gebroeders Wiericx: Jan, Hieronymus en Antonius, de Collaert's: Adriaan en Jan, de Sadeleers: Rafaël de oude en de jonge, Egidius, Joost en Jan, Karel Mallery, J. B. Barbé en meer anderen. Al deze kunstenaars behoorden tot een zelfde Nederlandsche school, wier voornaamste vertegenwoordigers in Holland, Hendrik Goltzius en in Antwerpen de gebroeders Wiericx waren. Zij onderscheidden zich door de keurige bewerking hunner platen; de gravuur moest schitteren door sterke tegenstelling van wit en zwart en fijn getint zijn, vooral in de kleine stukken, door het leggen van miniatuurachtige trekken. Of hun werk dit van den schilder weergaf met dezes kleur en speling van licht en schaduw, kwam er bij hen minder op aan, als het maar schoon en liefelijk op zich zelve was.

De werken van Filips Galle onderscheiden zich niet van de meest gewone zijner tijd- en kunstgenooten. Zijn oudste zoon Theodoor blijft ook aan 's vaders overleveringen getrouw; zijn werk was in den verzorgden maar bedeesden trant zijner voorvangers en waarschijnlijk liet hij er zich nog wel bij helpen door graveurs, die hij in dienst had. Hij drukte de meeste der platen naar Rubens' teekeningen gesneden voor de Plantijnsche drukkerij. Slechts een paar dier werken zijn door hem onderteekend: het titelblad van het *Breviarium Romanum* van 1614 (*Œuvre*. Nr 1250) en dat van *Mascardi Silvæ* van 1622 (*Œuvre*. Nr 1288). Verder leverde hij nog den titel en de vignetten van *Aguilonius, Optica* van 1613 (*Œuvre*. Nrs 1234-1240); de platen en omlijstingen van den *Breviarium* van 1614 (*Œuvre*. Nrs 1250-1262), het titelblad van *Thomas a Jesu, de Contemplatione divina* van 1620 (*Œuvre*. Nr 1308) en *Augustini Tornielli Annales Sacri* van 1620 (*Œuvre*. Nr 1309).

Geheel in denzelfden trant graveerde Jan Collaert, klaarblijkelijk een zijner medewerkers;

door dezen werden insgelijks eenige boekentitels gegraveerd naar Rubens' teekeningen: die van den Bybel van 1617 (*Œuvre.* Nr 1244), van *Rosweydus, 't Vadersboeck* van hetzelfde jaar (*Œuvre.* Nr 1296), die van de *Gelrische Rechten* van 1620 (*Œuvre.* Nr 1268), van Mudzaert's *Kerckelijcke Historie* van 1622 (*Œuvre.* Nr 1291), een drukkersmerk van van Keerberghen en waarschijnlijk ook het titelblad der *Generale Legende der Heylighen* door Ribadineira en Rosweydus van 1619 (*Œuvre.* Nr 1293).

Veel grooter was het aandeel van Cornelis Galle, den oude, Theodoor's broeder. Hij had de eer de eerste platen te snijden naar Rubens' teekeningen. Van hem zijn de gravuren in Philips Rubens' *Electorum libri II* (*Œuvre.* Nrs 1297-1301), dat in 1608 verscheen; van hem is ook de *Groote Judith* (*Œuvre.* Nr 125) door Rubens aan Jan Woverius opgedragen en, volgens des meesters eigen verklaring, de eerste plaat, die naar een zijner werken werd gesneden. In de gravuren der *Electa* treedt de werktuigelijke bewerking nog sterk op den voorgrond, alhoewel het ons wil voorkomen dat in de afbeelding der standbeelden van Minerva en Flora iets van de malschheid en kleurigheid van Rubens' teekening weer te vinden is. De *Judith* is onder de leiding van Rubens gegraveerd, de licht-en-bruin-werking is veel sterker, de donkere zware tonen overheerschen, maar ook in 's meesters schildering van dien tijd vond men dit kenmerk. Ontelbare andere platen naar Rubens' schilderijen staan op den naam van een der Cornelis Galle's, maar het overgroote deel zijn of wel verkeerdelijk aan hen toegeschreven, of wel enkel door hen uitgegeven, en onder diegene, welke met min of meer recht hun naam dragen, vindt men niet veel meer dan onbeduidende kopieën van platen of deelen van platen door anderen gesneden: al wat Galle's naam draagt heeft hierdoor een bijsmaak van winkelwaar gekregen, die minder met de kunst dan met het ambacht te stellen heeft. Als oorspronkelijke stukken van eenige beteekenis kunnen wij enkel, behalve de *Judith*, van Cornelis Galle, den vader, vermelden den *Ecce homo* naar een der oudste werken van Rubens (*Œuvre.* Nr 272) den *Dooden Christus*, op moeders schoot (*Œuvre.* Nr 320), *de Vier Kerkvaders* (*Œuvre.* Nr 368), de *O.-L.-V. in een nis door engelen met bloemen behangen* (*Œuvre.* Nr 201) en *Venus de Liefdegoodjes zoogende* (*Œuvre.* Nr 701), en onder al deze stukken is er nog geen van hoogere kunstwaarde.

De eerste graveur, op wien Rubens dus de hand legde viel niet bijzonder mee, na een paar weinig gelukte proefnemingen gebruikte hij hem dan ook niet meer voor werken van groot belang; hij behield hem echter tot het einde zijns levens voor het snijden van platen tot boekversiering bestemd, en in dit vak leverde de oudere Cornelis Galle voortreffelijk werk en het beste van dien aard dat naar Rubens gemaakt werd. De groote meester had voor gewoonte zijne teekeningen tamelijk los en breed op het papier te werpen, enkele malen ook maakte hij ze in grauwschildering; vooral in latere jaren teekende hij in krachtige en prachtige lijnen, die een vertolking noodig hadden om te passen in een drukwerk. Cornelis Galle verstond uitnemend wel die uitwerking van Rubens' gedachte. Gaandeweg wordt zijn trant ook kleuriger, malscher, meer Rubensachtig, zonder ooit de forsche breedheid der groote graveurs uit de school des meesters te bereiken. Verrreweg het grootste gedeelte der boekenplaten naar Rubens werden door hem gesneden, de lijst zou te lang zijn om ze allen op te noemen.

In de laatste levensjaren van Rubens en na zijn dood sneed ook Cornelis Galle de zoon, enkele boekentitels.

Jacob De Bie. — Toevallig graveerde een andere Antwerpenaar een der eerste titels, welke door Rubens geteekend werden. Het was Jacob De Bie, die graveur en uitgever terzelfder

tijd was en een heele reeks werken over Muntenkunde liet verschijnen. Door tusschenkomst van zijn vriend Nicolaas Rockox werd Rubens overgehaald een titel te teekenen voor een dier werken *Imperatorum Romanorum Numismata Aurea* (*Œuvre.* Nr 1243) door Geeraard van Wolschaten en Hendrik Aertssens gedrukt in 1615; Jacob De Bie bracht de teekening in plaat en leverde eên der fraaiste boekentitels naar Rubens gegraveerd.

De Hollandsche graveurs. — Gedurende de acht of negen eerste jaren na zijn terugkeer uit Italië werden weinige schilderijen van Rubens gegraveerd en de plaatsnijders, die zijne werken in koper brachten, deden het noch onder zijne leiding, noch op zijne bestelling. De eerste die naar hem graveerden waren Hollanders, kunstenaars uit het land of uit de school van Hendrik Goltzius. Zoo treffen wij in de vroegste jaren aan Willem Swanenburg, die in 1611 *Christus aan tafel met de pelgrims van Emaüs* (*Œuvre.* Nr 342) en in 1612 *Loth dronken gemaakt door zijne dochters* (*Œuvre.* Nr 104) graveerde. Swanenburg was geboortig van Leiden, kwam nooit naar Antwerpen en stierf in 1612; de beide schilderijen, die hij afbeeldde, bevonden zich waarschijnlijk in Holland; van de eerste weten wij het met voldoende zekerheid, van de andere mogen wij het wel veronderstellen.

Een tweede Hollansche graveur is Egbert van Panderen, die *de Tusschenkomst van O.-L.-V. bij Christus voor het Menschdom* (*Œuvre.* Nr 383) graveerde. Dit stuk werd rond 1612 geschilderd en werd kort nadien in plaat gebracht. Van Panderen was geboren in Haarlem, maar werd reeds in 1606 te Antwerpen in de Lucasgilde aangenomen en werkte voor Otto Vænius evenals Swanenburg.

Een derde was Andries Stock, die een *Abraham Isaac offerende* (*Œuvre.* Nr 107) graveerde. Het stuk dagteekent van Rubens' eersten tijd, want in 1614 vroeg zekere Plessiers reeds oorlof om het in plaat te brengen.

Een vierde Hollandsche graveur, die een plaat naar Rubens sneed, was Jacob Matham, leerling en schoonzoon van Hendrik Goltzius. Het door hem gemaakte stuk is *Samson en Dalila,* naar de schilderij toehoorende aan Nicolaas Rockox *(Œuvre.* Nr 115) en dagteekenende van de eerste jaren na Rubens' terugkeer. Matham's plaat moet tusschen 1611 en 1615 vervaardigd zijn.

De vijfde Noord-Nederlandsche kunstenaar, die naar Rubens graveerde, was Jan Muller, die in 1615 de portretten van Albertus en Isabella sneed (*Œuvre.* Nrs 875, 967).

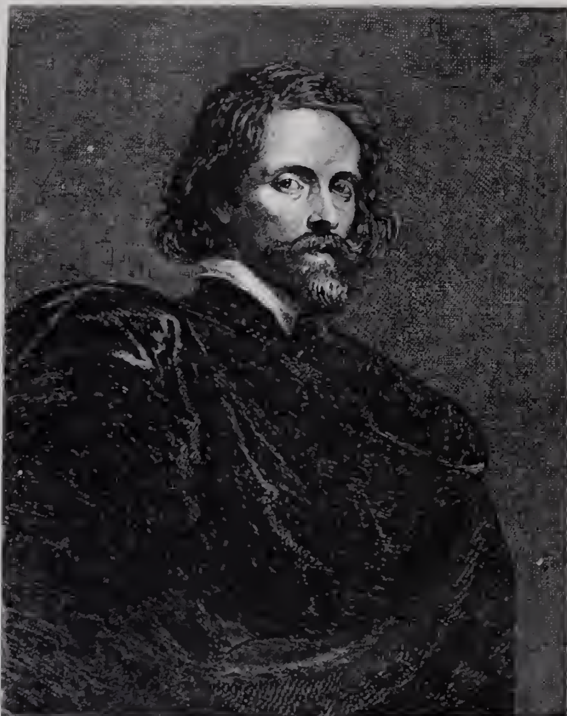
Het treft al zonderling dat al deze kunstenaars buiten de Spaansche Nederlanden woonden en werkten; het toeval is er zeker mee gemoeid en alleen het feit dat de volgelingen en landgenooten van Hendrik Goltzius meer berekend en belust waren om groote stukken naar schilrijen te snijden, kan dit samentreffen verklaren. Dat zij niet werden aangesteld door Rubens en nog veel minder onder zijne leiding werkten staat vast, hun stijl is de zijne niet, hun werk geen weerspiegeling van het zijne. Alleen voor de portretten der aartshertogen verwondert het te zien dat een vreemdeling geroepen werd om stukken te vervaardigen, die jaren lang om zoo te zeggen officieële afbeeldingen der vorsten van het land waren. Deze ten minste moet rechtstreeks of onrechtstreeks door Rubens aangeduid zijn om dit belangrijke werk uit te voeren, een bewijs dat men te dien tijde niemand te Antwerpen in staat achtte het op bevredigende wijze te voltooien. De stukken der drie eerstgenoemde Hollandsche graveurs hebben geen bijzondere kunstwaarde, zij treffen daarbij door hunnen onrubensachtigen stijl, droog en stijf als zij zijn: Matham's *Samson en Dalila* is kleuriger, maar blijft nog altijd ver verwijderd van 's meesters trant. Muller's portretten zijn prachtstukken in hunnen aard, zij zijn het werk van

een uitmuntenden volgeling van Goltzius, glanzend en keurig van bewerking, maar ook hun ontbreekt het gesmijdige, het kleurige dat Rubens' schildering en dat ook de gravuren, onder zijn leiding voortgebracht, kenmerkt. Zij geven met de grootste vlijt tot in de minste bijzonderheden de kanten, de linten en de juweelen weer, die de vorstelijke modellen dragen, maar van de breedheid der penseeling is nog weinig te merken. Het zijn staatsieportretten, overvloedig en kostelijk bewerkt. Het feit dat Rubens in het opschrift de hofmaler der Aartshertogen genoemd wordt komt het vermoeden bevestigen, dat de portretten wel een officieel karakter hadden.

Michel Lasne. — In 1617 voelde Rubens behoefte zijn werken door graveurs te laten vertolken, die in zijn eigen geest en onder zijn eigen leiding werkten. Hij begreep welk een gewichtig middel het zou zijn om de hervorming, die hij in de kunst had aangebracht, overal te doen doordringen en de graveerkunst, die van zoo groote beteekenis in Antwerpen was, een nieuw leven bij te zetten. Hij zag dus uit naar een kunstenaar, die hem kon verstaan en die berekend was om hem te helpen in het uitvoeren zijner plannen. Zijn eerste keus viel op een Franschman, Michel Lasne, geboortig van Caen, die zich in Antwerpen was komen neerzetten en aldaar in 1617 aan de Lucasgilde 6 gulden betaalde « voir de vriheit omme alhier te moegen wercken den tyt van twey maenden ». Zijn bezoek zal echter wel van langeren duur geweest zijn, want hij sneed ten minste zes platen voor Rubens. Eerst komen de twee titels in Goltzius' werken uitgegeven door Jacob De Bie *Numismata imperatorum romanorum aurea et argentea* van 1617 (*Œuvre.* Nr 1270) en *Græciæ Universæ Asiæque minoris et insularum Numismata* van 1618 (*Œuvre* Nr 1271); dan *Susanna en de twee ouden* (*Œuvre.* Nr 133), eene *Heilige Familie* (*Œuvre.* Nr 227) en twee verschillende bewerkingen van den *H. Franciscus van Assisen die het Christuskind van Maria ontvangt* (*Œuvre.* Nrs 419, 420), waarschijnlijk ook een *Madonna* (*Œuvre.* Nr 194) en een *Christus aan het kruis* (*Œuvre.* Nr 299). Michel Lasne moet wel een paar jaren in ons land hebben doorgebracht, dan keerde hij naar Parijs terug. Rubens zag hem zonder veel leedwezen vertrekken; hij was toch niet de man dien hij zocht, zijn werktrant was te veel samengegroeid met die der voorgangers en bleef glazerig en te afgemeten voor Rubens' hartstochtelijke opvattingen en warme kleuren.

Peeter Soutman. — Met een tweede werd het dus beproefd; deze was een Hollander en wel een dien wij reeds als schilder onder de leerlingen van Rubens aantroffen, namelijk Peeter Soutman. In 1619-1620 bevond hij zich te Antwerpen en liet een leerling in de Lucasgilde inschrijven; maar hij was reeds vroeger hier, en zal wel met Rubens den tijd der geweldige Jachten doorleefd en hoogst waarschijnlijk aan die stukken en aan hun herhalingen medegewerkt hebben. Hij graveerde toch te dien tijde vier dier Jachten, die van *den Leeuw en de Leeuwin* (*Œuvre.* Nr 1153), die van *de Wolven en de Vossen* (*Œuvre.* Nr 1156), die van *het Wild zwijn* (*Œuvre.* Nr 1159) en die van *de Krokodiel en het Nijlpaard* (*Œuvre.* Nr 1161) en onder alle vier plaatste hij de woorden « Door Rubens samengesteld » en daarnevens « Door Soutman samengesteld, geteekend en uitgegeven, » zoodat hij zich in de oorspronkelijke vinding van het werk een aandeel gelijk aan dat van den meester toeschreef. Die aanmatiging is klaarblijkelijk ongegrond; Soutman kan de wijze van graveeren gevonden hebben, aan de samenstelling der Jachten had hij geen deel. Hij sneed nog verscheiden andere platen naar Rubens' werken *de Nederlaag van Sennacherib* (*Œuvre.* Nr 124), een *Wonderbare Vischvangst* (*Œuvre.* Nr 253), *Christus aan het Kruis* (*Œuvre.* Nr 289), een *Nood Gods* (*Œuvre.* Nr 326), een *Ontvoering van Proserpina* (*Œuvre.* 672), een *Tocht van Silenus* (*Œuvre.* Nr 679) en een

Geboorte van Venus (Œuvre. Nr 686). Niet enkel de schilderijen van Rubens graveerde hij, maar ook de teekeningen door Rubens naar andere meesters gemaakt: zoo een *Christus die de sleutels aan Sint Peeter overhandigt* naar Rafaël, *het Laatste Avondmaal* naar Leonardo da Vinci, *Christus naar het graf gedragen* naar Michel-Angelo da Caravaggio, *den Sultan en zijn vizir* naar Elsheimer, *Danaë* naar Tiziano. Geen dezer laatste werken vermeldt Rubens' naam of tusschenkomst, maar immer heeft de overlevering staande gehouden, dat de graveur werkte naar teekeningen van zijn meester en de trant der platen bevestigt volkomen die bewering. Lang nadat Soutman teruggekeerd was in Holland graveerde hij nog een van Rubens' *Everjachten* (Œuvre. Nr 1160) en *den Val der Verdoemden* (Œuvre. Nr 93), beide van 1642 gedagteekend.



LUCAS VORSTERMAN Gegraveerd door Lucas Vorsterman den jonge naar Ant. van Dijck.

De graveertrant van Soutman is totaal verschillend van dien der oudere school. Wel verre van te zoeken naar fijn en keurig werk en naar bevallige effekten, leverde hij platen, die opzettelijk ruw van uitwerksel schijnen; naar halftinten en overgangen zocht hij niet, integendeel, hij scheen eerder licht en donker schrap tegenover elkander te willen stellen en machtige zwarte tegen ruime witte plekken te doen werken. Zijne gravuren zien er meer uit als die van een etsenden schilder dan wel als die van een plaatsnijder. En niettemin zijn zij treffend; de kunstenaar breekt af met het glansende en verglaasde, met het harde of dorre van vroeger dagen, hij stelde kleurigheid en pakkendheid boven alles. Naar een ander uiterste dan zijn voorgangers overslaande valt hij ook in een tegenovergestelde overdrijving. Rubens kan er door getroffen geweest zijn, maar bevredigd toonde hij er zich niet mede. Hij hield Soutman niet lang als graveur en zocht naar jonge plaatsnijders, wier trant nog niet gevormd was, die hij zou kunnen plooien naar zijn wil en doen werken naar zijnen trant. « Ik hadde wel gewild, schreef hij den 23en Januari « 1619 aan Pieter van Veen, dat de graveur er beter in gelukt ware het model trouw weer « te geven, want ik zie er minder bezwaar in een jong mensch, bezield met den wil om goed « te doen, onder mijn oogen te laten werken dan groote kunstenaars naar hun zin te laten « begaan. »

LUCAS VORSTERMAN. — De eerste, welken hij aan zich verbond, is Lucas-Emiel Vorsterman. Deze werd geboren te Bommel in Gelderland in 1595, indien men de eigen opgave, bij welke hij in 1636 verklaarde veertig jaar oud te zijn, naar de letter opnemen mag. Wellicht mag men zijn geboortejaar iets vroeger stellen, vermits een zijner werken, *de Rust in Egypte* naar Baroccio, ten laatste in 1607, toen hij dus slechts twaalf jaar oud zou geweest zijn, gegraveerd werd.

Den 28en Augustus 1620 werd hem te Antwerpen het poorterschap verleend; hetzelfde jaar

werd hij als meester in de Lucasgilde aanvaard, den 9en April van het jaar te voren was hij met Anna Franck in den echt getreden. Vorsterman bevond zich dus te Antwerpen in het begin van 1619 en was er meer dan waarschijnlijk reeds sedert eenige maanden. Hij kan bij zijn aankomst aldaar vier en twintig jaar oud geweest zijn, had in Holland zijn leerjaren doorgebracht en had er zich geoefend naar werken van Hendrik Goltzius, den algemeen geroemden en gevolgden meester in het vak. Zijn geschiedschrijver Henri Hymans meent, dat hij begon met een drietal kleine stukken, een *Madonna nevens het kindeken Jesus dat in de wieg slaapt*, naar Rubens (*Œuvre*. Nr 188), een kleinen Keizer Karel , naar Tiziano, en den Geeuwer , naar den Boeren Breughel te graveeren, waarop dan twee portretten naar schilderijen van Tiziano in Rubens' bezit, dat van Keizer Karel en dat van Isabella van Este, volgden. Wat er van zij, in 1619 is hij aan het werken voor Rubens. Reeds het volgende jaar verschijnen er negen gravuren door Vorsterman, naar Rubens gegraveerd en door dezen uitgegeven. Het jaar daaropvolgende verschijnen er nog vijf, in 1623 nog een, in zes bladen, en twee titelplaten.

Wij spreken hier slechts van de gedagteekende gravuren, wilden wij ook diegene opsommen die zonder datum verschenen, het getal zou haast verdubbelen. De onderwerpen door Vorsterman gegraveerd zijn gekozen tusschen de belangrijkste van Rubens' schilderijen en diegene welke zich het best tot de gravuur leenden; de schilder bestelde het werk aan den plaatsnijder, betaalde dezen en dreef zelf handel in de afdrukken.

De privilegien voor de gravuren. — Rubens vatte deze nieuwe onderneming zeer ernstig op en was er in de eerste plaats op bedacht de platen naar zijn werken gesneden tegen namaking te vrijwaren en zijn kunstenaarseigendom, ten minste op dit gebied, te beschermen. Wij weten genoeg dat in die tijden en reeds vroeger de werken van beroemde graveurs werden nagesneden. Ook de meest gezochte etsen van beroemde schilders met handteeken en al werden nagemaakt. Rubens hield er van eerst af aan dat geene platen naar zijn schilderijen in den handel werden gebracht dan die welke onder zijn eigen toezicht waren gegraveerd en dat deze gravuren niet werden gecopiëerd; hij had er een geldelijk belang bij en als kunstenaar wilde hij beletten, dat onwaardige afbeeldingen een valsche gedachte van zijn werk gaven.

Hij wendde zich vooreerst tot de Staten-Generaal der Vereenigde Nederlanden om een privilegie te verkrijgen, dat hem tegen namaking vrijwaarde. De reden hiertoe ligt voor de hand: in Holland woonden de graveurs van talent, die best berekend waren om zijne schilderijen in plaat te brengen of de gravuren, onder zijn toezicht gemaakt, na te snijden. Daar waren reeds sedert lang sommige zijner werken gegraveerd, daar ook had Balthasar Flessiers, schilder in den Haag, zich tot dezelfde Staten-Generaal gewend ten einde een privilegie te verkrijgen om Rubens' *Offerande van Abraham* te laten verschijnen, welk verzoek den 29en October 1614 werd afgeslagen, maar den 24en December daaropvolgende werd toegestaan.

Den 4en Januari 1619 schreef Rubens aan Peeter van Veen, advocaat in den Haag en broeder van Otto Vænius, om hem inlichtingen te vragen over de wijze, waarop hij het moest aan boord leggen tot het verkrijgen van een privilegie om eenige prenten, die in zijn huis gegraveerd waren, te mogen uitgeven in de Vereenigde Provinciën en te voorkomen dat zij daar gecopiëerd werden. Van Veen duidde Rubens den gevraagden weg aan en steunde zelf zijn verzoek. Dit betrof achttien verschillende prenten, waaronder dertien der stukken door Vorsterman gegraveerd, vier welke later door andere graveurs gesneden werden, en één dat nooit gesneden werd. Rubens' vraag werd afgeslagen den 17en Mei 1619. Nog vóór dat die beslissing hem bekend was had hij zich tot zijn vriend Sir Dudley Carleton, den invloedrijken afgezant van Engeland

in den Haag, gewend om zijne ondersteuning te bekomen. Deze bleef niet uit en haar gevolg liet zich ook weldra gevoelen. Reeds den 8en Juni komen de Staten-Generaal op hun besluit terug en verklaren nu dat op verzoek van „Pieter Rubbens, residerende binnen Antwerpen „ende gerecommandeert byden Heere Carleton, Ambassadeur des Coninx van Brittanien, de „suppliant van elcke plaete die hy van meeninge is te laten uytgaen een affdruksel aen Haere „Hoogmogenden sal presenteeren.” Dit kon niet zoo spoedig gedaan worden, aangezien het



PERSEUS EN ANDROMEDA (Ermitage, St-Petersburg).

meeste deel dergene voor welke privilegie 'gevraagd was in 1619 niet voltooid waren. Eerst in het begin van het volgende jaar kon hij de gevraagde gravuren, en dan nog slechts voor een deel, opzenden. Daarop werd dan den 24en Februari 1620 door de Staten-Generaal der Nederlanden „verboden ende geinterdiceert alle een iegelyk ingezeten van de voorzeide Vereenigde „Nederlanden, die zich met het plaatsnyden en etsen geneeren, de inventiën van Pieter Rubbens, „schilder, hem ophoudende tot Antwerpen, in het koper gesneden en nog te snyden daervan „hy de prenten aen Haere Hoog Mogenden sal hebben vertoont, binnen den tyt van seven „jaeren naetesnyden ofte etsen by de pene van de verbeurte van sulcke naegesneden ofte „geëtste prenten ende daerenboven van de somme van eenhondert Caroli guldens.”

Terzelfdertijd als Rubens zijn vrienden in den Haag deed werken om hem het gewenschte privilegie te doen verkrijgen, liet hij pogingen aanwenden te Parijs, om van het Fransche hof een soortgelijke bescherming te bekomen. Hij was bevriend met Gaspar Gevartius, den geleerden stads-secretaris, en deze stond in betrekking met Peiresc, van wien wij weldra meer zullen

TIEN LEEUWEN
Teekening (Albertina, Weenen)



hooren. Door tusschenkomst dezer twee mannen gelukte hij er in zich, reeds den 3en Juli 1619, een privilegie voor tien jaar te doen toekennen. De aangehaalde beweeggronden luiden bijzonder vriendelijk : « Onze lieve en welbeminde Petrus Rubens, zegt het koninklijk decreet, een der » schilders dezer eeuw, die het meest uitblinkt in zijn kunst, heeft ons laten zeggen en vertoo- » nen dat hij zich sedert lange jaren beziggehouden heeft met schilderwerken te maken, die zoo » goed zijn uitgevoerd, dat zij ten huidigen dage op hoogen prijs gesteld worden door hen » die er kennis van hebben ; en dat hij door zijne vrienden aangewakkerd wordt om in koper » te laten snijden en te laten » drukken de teekeningen » der schoonste stukken, » die hij heeft voortgebracht, » iets wat hij niet doen kan » zonder groote onkosten » en uitgaven, welke hem » nooit zouden kunnen ver- » goed worden indien het » aan andere plaatsnijders » en uitgevers dan die wel- » ke hij zelf zou kunnen » kiezen, toegelaten is de- » zelfde teekeningen, die hij » heeft laten verschijnen, te » graveeren, na te bootsen » en te drukken. Om dit te » voorkomen, zegt het Pri- » vilegie, zal het hem toege- » laten zijn alle platen, naar » zijn werken, te verkoopen » en uit te deelen in Frank- » rijk en wordt het een iege- » lijk verboden ze te graveeren, te drukken, te verkoopen en uit te deelen en dat gedurende » den tijd van tien jaar, te rekenen van den dag van het octrooi en op boete van duizend » frank. » (1) Reeds vóór den 3en October 1620, had Rubens een exemplaar zijner gravuren aan Peiresc gezonden om ze te doen neerleggen in de koninklijke Bibliotheek ten einde zijne rechten te vrijwaren. Uit een proces dat door Rubens in 1635 werd ingespannen blijkt dat het privilegie, vervallen in 1629, in 1632 vernieuwd werd.



VENUS EN ADONIS (Ermitage, St-Petersburg).

Den 29en Juli 1619 verleenden de Aartshertogen hem een soortgelijk privilegie voor het hertogdom van Brabant, dat gedurende twaalf jaar van kracht zou zijn en waarbij het nasnijden zijner platen gestraft werd met verbeurdverklaring en een boete van dertig Rijnsgulden ; den 16en Januari 1620 werd dit privilegie door de vorsten des lands uitgebreid tot al hunne staten. In 1630 schonk de koning van Spanje hem een gelijk voorrecht voor al de landen zijner heerschappij en voor den tijd van twaalf jaren : ten gunste zijner erfgenamen werd het voor twaalf jaar vernieuwd den 22en Maart 1644.

(1) *Rubens Bulletijn*. III, blz. 193.

Lucas Vorsterman. — Rubens was dus beschermd tegen rooverij, gepleegd op zijn kunsteigendom, en de eerste platen, door Vorsterman gesneden, verschenen in 1620 met de privilegiën van de Aartshertogen, van de Vereenigde Staten van Nederland en van den koning van Frankrijk. (1) Het waren meesterlijke stukken: van Dijck had de teekeningen gemaakt naar zijn meesters schilderijen en deze had zelf toezicht gehouden over de uitvoering. In Vorsterman's werk versmolt de keurigheid van de vroegere school zich met Rubens' forscheren trant: zijne platen van die jaren munten uit door nauwgezette, haast scherpe weergeving van elk onderdeel en door een gelukkigen samenhang van het geheel; het uitzicht is glansend, zonder eenige hardheid; de waarde der tonen is weergegeven op eene wijze, die Rubens' kleur in de kleurlooze prent laat genieten. Er werd met deze platen eene nieuwe school der graveerkunst geboren, de school van Rubens, die heel den verderen duur der eeuw zou bloeien, die in de geschiedenis der plaatsnijkunst een hoogen rang zou bekleeden, die voortleefde in latere tijden en wier invloed zich tot op onze dagen laat gevoelen.

Vorsterman zou ongelukkiglijk niet lang onder Rubens' leiding blijven arbeiden. In 1622 had er een droevige gebeurtenis plaats, die een einde stelde aan hun samenwerken. Vorsterman leed aan hersenziekte. Bij tusschenpoozen moest hij, sedert 1620, reeds aan aanvallen dier kwaal onderhevig geweest zijn, want den 30en April 1622 schreef Rubens aan Peter van Veen, dat hij sedert een paar jaren niet veel bijzonders aan platen had voortgebracht, uit hoofde der grillen van zijn graveur, die van lieverlede geheel het hoofd verloor en zich vermat te beweren dat zijn naam en zijn gravuur alleen de waarde der prenten uitmaakten. Erger nog, in zijnen waanzin ging hij zooverre Rubens openlijk te beleedigen en te bedreigen, in zulke mate dat de vrienden van den schilder noodig achtten de bijzondere bescherming van den Staat voor hem in te roepen. In April 1622, wendden zij zich tot den voorzitter van den bijzonderen Raad zijner Majesteit den koning om te vertoonen, hoe Rubens, een persoon begaafd met zeer schoone hoedanigheden, benevens de schilderkunst, die hem door iedereen doet bewonderen, groot levensgevaar geloopen heeft door de aanvallen van zekeren onbeschaamden kerel, die volgens het oordeel van menigeen in zijn verstand gekrenkt is, en verzoeken hem aan het magistraat der stad Antwerpen te doen schrijven en dit te gelasten aan Rubens bijzondere bescherming te verleenen, als aan iemand over wien Hare Hoogheid verlangt dat men bijzonder wake. Zij zelven hadden reeds den bijstand van het stedelijk bestuur over hem ingeroepen, maar die bijstand was hun geweigerd. Den 29en derzelfde maand werd er gevolg gegeven aan dit verzoek en aan het Antwerpsch Magistraat opgedragen bijzondere zorg te dragen voor Rubens' rust en zekerheid.

In 1623, verschenen nog enkele platen door Vorsterman naar Rubens gegraveerd, maar deze waren ofwel reeds in den loop van het vorige jaar gesneden of door een anderen kunstenaar voltooid. In 1624 vertrok Vorsterman naar Engeland, waar hij geroepen werd door

(1) Rubens vermeldde op de oudste gravuren, die hij liet verschijnen, de verkregen privilegiën onder dezen vorm : *Cum privilegiis Regis Christianissimi Principum Belgarum et Ordinum Bataviæ.* Dit opschrift dragen al de platen van Vorsterman en de oudste van Schelte a Bolswert. Het vermeldt de privilegiën van den koning van Frankrijk, van de Staten-Generaal van Holland en die van de twee Aartshertogen. Hij was echter niet bijzonder nauwgezet in de aanwending ervan, vermits hij er nog de platen van Witdoeck, gedagteekend van 1638, mede voorzag. De latere platen dragen het opschrift : *Cum privilegiis Regis Christianissimi, Serenissimæ Infantis et Ordinum Confæderatorum.* Hier is de vermelding van Aartshertog Albertus weggelaten en de Staten van Holland zijn vervangen door die der Vereenigde Provinciën. Wij treffen dit opschrift aan op de platen van Pontius en andere te rekenen van 1627, dus terwijl nog het privilegie der Aartshertogen, gaande van 1619 tot 1631, van [illegible] het eerste privilegie der Staten-Generaal was alsdan verloopen.

Thomas Howard, graaf van Arundel, den hoogen kunstkenner. In 1630 keerde hij naar Antwerpen terug en werkte daar tot in 1632 veel voor van Dijck. In 1638 verschenen er nog een paar portretten van beroemde mannen door hem naar Rubens gegraveerd, maar het is meer dan waarschijnlijk dat deze reeds vóór 1622 op plaat gebracht werden. Vorsterman leefde tot in 1675 en stierf toen in armoede. De jaren, waarin hij werkte voor Rubens en van Dijck, bleven de schitterendste zijner lange en roemvolle loopbaan, de latere zijn voor ons zonder belang.

BOËTIUS EN SCHELTE A BOLSWERT. — Onder de eerste graveurs naar tijd en rang tellen de broeders Boëtius en Schelte a Bolswert. Beiden waren geboren te Bolswert in Friesland, Boëtius rond 1580, Schelte weinige jaren later. Beiden hadden zich doen kennen door werken van belang vóór zij hun geboortestreek verlieten om zich in de Zuidelijke Nederlanden te komen vestigen. Boëtius woonde reeds te Antwerpen den 12en Augustus 1617, toen Balthasar Moretus hem 31 gulden betaalde voor twee portretten der Hertogen van Brabant; (1) in 1620 werd hij lid der Sodaliteit van ongetrouwden; in hetzelfde jaar, werd hij als meester ontvangen in de Sint-Lucasgilde. Wij gelooven, dat Schelte a Bolswert terzelfder tijd als zijn broeder naar Antwerpen kwam; maar eerst in 1625-1626 werd hij hier als meester aangenomen. Omstreeks 1628 verbleven de Bolswert's gedurende eenigen tijd te Brussel: een deel der platen die zij leverden voor de *Académie de l'Espée* van Gérard Thibault, verschenen in 1628, zijn uit die stad gedagteekend. Terwijl zij nog met dien arbeid bezig waren keerden zij naar Antwerpen terug, waar Boëtius overleed den 25en Maart 1633 en Schelte den 12en December 1659.

Boëtius a Bolswert graveerde slechts vijf platen naar Rubens, *het Oordeel van Salomon* (*Œuvre.* Nr 122), *de Verrijzenis van Lazarus* (*Œuvre.* Nr 263) *den Calvariënberg* uit het Antwerpsch Museum (*Œuvre.* Nr 296), *het Laatste Avondmaal* (*Œuvre.* Nr 265) en een *Hoofd van Cæsar* (*Œuvre.* Nr 1216). Al die stukken werden gegraveerd na den 13en Juli 1621 want het privilegie er voor is gegeven na den dood van Aartshertog Albertus. *De Gekruiste Christus met den lanssteek* draagt het jaartal 1631 en het is wel mogelijk dat ook de andere dagteekenen uit de laatste levensjaren van den graveur. Het werk van Boëtius a Bolswert heeft nog iets behouden van de keurigheid en glansendheid van dat van Vorsterman, maar het is forscher, steviger, breeder. Hij begrijpt Rubens en geeft hem uitstekend weer in den rijkdom van zijn kleur, in het epische van zijn lichaamsbouw. Zijne platen tellen onder de beste, die naar Rubens gesneden werden.

Schelte a Bolswert is de Rubensgraveur bij uitmuntendheid, geen heeft zooveel naar hem gewerkt; hij sneed niet minder dan 86 platen naar den meester en koos zijn onderwerpen uit alle vakken: godsdienstige, historische, mythologische gebeurtenissen, portretten, jachten, landschappen. In dit laatste vak alleen leverde hij vijf groote en twintig kleine stukken. Geen begreep beter Rubens en gaf hem trouwer weer in al de gedaanteverwisselingen van zijn kunst; in de eerste tijden was 's meesters vorm vaster, zijn teekening sierlijker, zijn kleur rijker, later werd hij gesmijdiger van toets, losser van teekening, lichter van toon; al die hoedanigheden vindt men in het werk van den graveur weer met de gespierdheid, de beweging, de doorschijnendheid den schilder eigen.

Rubens schijnt de Bolswert's niet of slechts zeer zelden voor zijne rekening te hebben

(1) Adi 12 (Augusti M.DC.XVII) a Bolswert pour deux effigies des ducqs de Brabant taillées fl. 31 (Archief van het Museum Plantin-Moretus. Semaines des Compagnons commencées en Julio 1617 et finissans en Juin 1624 ft 7).

laten werken, ten minste niet den jongsten der twee broeders. De platen van Boëtius dragen de vermelding van Rubens' privilegie; van de talrijke werken van Schelte zijn er slechts vier die er mede voorzien zijn. Een dezer vier, *de Wonderbare Vischvangst* (*Œuvre*. Nr 245), was, meenen wij, een der beide stukken, welke Rubens in zijn brief aan Carleton van 28 Mei 1619 vermeldt, als zijnde door hem ten geschenke gegeven aan de leden der Staten-Generaal om ze gunstig tot het verleenen van hun privilegie te stemmen. Van dan af zou Schelte a Bolswert dus reeds te Antwerpen een groot werk voltooid hebben. Tot aan Rubens' dood graveerde hij naar hem, en een aanzienlijk getal zijner werken verschenen na 's meesters overlijden.



SCHELTE A BOLSWERT
Gegraveerd door Adr. Lommelin naar Ant. van Dijck.

PAULUS PONTIUS. — De tweede graveur van grooten naam, die in Rubens' dienst werkte, was Paulus Pontius (Dupont). Hij werd geboren den 31en Maart 1603, ging den 3en December 1616 in de leer bij Osias Beet, een weinig gekenden schilder, en leerde verder bij Lucas Vorsterman; in 1626-1627 werd hij als meester in de Sint-Lucasgilde ontvangen. Hij bleef in Antwerpen werken tot aan zijnen dood, die voorviel den 16en Januari 1658. Hij was na de Galle's de eerste Antwerpenaar, dien Rubens tot zijnen gewonen vertolker nam en bleef ook de uitstekendste van 's meesters stadgenooten, die zijne werken in plaat brachten. De eerste gekende gravuur, die door hem werd voortgebracht, is eene *Susanna met de Ouden* (*Œuvre*. Nr 133), gedagteekend van 1624; hetzelfde jaar sneed hij nog het portret van *Wladislas-Sigismond koning van Polen* (*Œuvre*. Nr 1078) en de *O.-L.-V. Hemelvaart*, die Rubens schilderde voor de Kapellekerk te Brussel en die zich nu in het Museum van Dusseldorp bevindt (*Œuvre*. Nr 358). Snelle vordering maakte Pontius, want dit laatste werk is reeds een zijner beste. Twee jaar later voltooide hij zijn *H. Rochus* naar de schilderij uit de hoofdkerk van Aalst (*Œuvre*. Nr 488), die aanzien wordt voor zijn meesterstuk. Hij was toen slechts 23 jaar oud. Hij bleef werken voor Rubens tot aan dezes dood, ook na het afsterven van den meester sneed hij nog verscheiden platen naar zijn werken: zoo de schilderij van Rubens' grafkapel en *de Moord der Onnoozele Kinderen* (*Œuvre*. Nr 181), welke laatste verscheen in 1643. Hij was in zekeren zin de officieele graveur van Rubens en van den Staat. Hij sneed 's meesters wereldberoemd portret met den hoed, het portret van Philips IV en van Elisabeth Bourbon, den koning en de koningin van Spanje, de aartshertogin Isabella en haren opvolger den kardinaal-infant Ferdinandus, den minister graaf-hertog van Olivarez. Hij leverde in het geheel 42 platen naar Rubens. Evenals de andere graveurs naar den meester koos hij zijne modellen dikwijls onder de werken der leerlingen of volgelingen van Rubens:

zoo was hij de voornaamste der graveurs naar van Dijck en sneed naar dezen ook menigeen zijner beste platen.

Met Vorsterman en de gebroeders Bolswert maakt Pontius het glansende viertal uit dat den roem van Rubens' graveerschool door de eeuwen heen vermaard heeft gemaakt. Hij heeft niet den glans van den eersten dier plaatsnijders, noch de forsche breedheid van Schelte a Bolswert; in al zijne werken is hij een verzorgde, trouwe en smaakvolle weergever van den schilder; in zijn beste heeft hij een kernachtige bevalligheid, een rijkdom en harmonie van tinten, die zijne platen tot vertolkingen maken, waarin de pracht van Rubens' werken treffend uitkomt; zijne portretten zijn vol frisch leven, het karakter van het model sprekend weergevende.



PAULUS PONTIUS
Gegraveerd door Paulus Pontius naar Ant. van Dijck.

HANS WITDOECK. — Gedurende de laatste jaren zijns levens nam Rubens een graveur in zijnen dienst zooals hij met Lucas Vorsterman rond 1620 gedaan had. Die jongste zijner plaatsnijders was Hans Witdoeck, geboren den 8en December 1615, als leerjongen van Lucas Vosterman ingeschreven in de Liggeren der Sint-Lucasgilde in 1630-1631, als meester in 1632-1633. Hij bleef slechts anderhalf jaar werken bij Lucas Vorsterman en werd dan door zijn vader geplaatst in den winkel van Cornelis Schut, voor wien hij in 1633 graveerde. Uit den dienst van dezen meester ging hij in dien van Rubens over, voor wien hij in 1635 werkte. Twee jaar later, den 8en April 1637, zoo vernemen wij uit een brief van Balthasar Moretus aan Franciscus van Ravelingen, had Rubens nog slechts éénen graveur, dien hij niet altijd bezigheid kon geven en die graveur was ongetwijfeld onze Hans Witdoeck.

Rubens vertrouwde hem tal van belangrijke werken toe: zoo de *Kruisrechting*, een zijner eerste werken, dat vijf en twintig jaar gebleven was zonder gegraveerd te worden, zijn *H. Ildefons*, een zijner meesterstukken. In 1638 verschenen er zeven gravuren van Witdoeck, in 1639 nog twee; in het geheel sneed hij er vijftien naar Rubens; sommige dergene, die zonder dagteekening uitgegeven werden zullen wel na 's meesters dood gemaakt zijn; zoo de *Graflegging van Christus* (*Œuvre.* Nr 322), een schilderij die Rubens niet voltooide en die in haren onafgewerkten staat trouw door Witdoeck werd nagebootst.

De schilderijen door dezen jongsten graveur vertolkt behooren, over het algemeen, tot het laatste tijdperk van Rubens, en kenmerkend is het voor den graveur dat hij zich heeft willen plooien naar 's meesters sterk gewijzigden trant dier dagen: hij ook heeft de teekening geofferd aan de speling van licht en kleur en deze pogen weer te geven zonder er altijd in te gelukken. Spijtig genoeg heeft Rubens gewacht om zijn meesterwerk *de Kruisrechting* te doen graveeren

totdat hij zijn trant geheel veranderd had en zijn graveur gewend had gemaakt hem op dien weg te volgen.

Behalve deze voornaamste, om zoo te zeggen officieele vertolkers van Rubens' werken, treffen wij er, na het optreden van Vorsterman, nog verscheidene andere aan, die wij hier met een kort woord vermelden.

NICOLAS RYCKEMANS EN ANDERE GRAVEURS. — Een der eerste was Nicolas Ryckemans die de platen der paleizen van Genua, verschenen in 1622, graveerde, alsook den *Christus met de twaalf Apostelen,* die Rubens in Spanje schilderde en waarvan hij in 1618 een herhaling aan Dudley Carleton aanbood. Nog zes andere stukken, omstreeks denzelfden tijd geschilderd, werden door hem gesneden. Hij schijnt dus wel stellig regelmatig in Rubens' dienst geweest te zijn en, daar zijn platen geen privilegie dragen, moeten zijne ongeteekende werken vóór 1620 verschenen zijn. Bij het overlijden van Isabella Brant in 1626 was Rubens hem nog 900 gulden schuldig over geleverd werk. Nicolaas Lauwers arbeidde in denzelfden tijd voor Rubens; hij graveerde *de Aanbidding der Koningen,* die zich nu in het Museum van Brussel bevindt (*Œuvre.* Nr 158). De plaat verscheen in 1620 of 1621. Nog een half dozijn andere werken graveerde hij naar Rubens in later jaren. Peter De Jode, vader en zoon, graveerden naar werken van Rubens; de eerste sneed den *Christus de sleutels aan den H. Petrus gevende;* de jongere leverde verscheiden platen, waaronder het stuk *de Drie Gratiën* een hoogen rang bekleedt. Enkele dier platen verschenen nog in Rubens' leven, de meeste echter na zijnen dood. Marin Robin of Marinus, een leerling van Vorsterman, bracht tusschen 1632 en 1639 een viertal platen naar Rubens voort, waaronder *de Mirakelen van Ignatius* en *de Mirakelen van Franciscus Xaverius* met lof dienen vermeld te worden. Jacob Neefs graveerde in 1639 *de Martelie van Sint Thomas.* Aan van der Does liet Rubens in zijn laatste levensdagen een *Kruisiging van den H. Andreas* snijden; de erfgenamen des meesters hadden 23 gulden te betalen voor de teekening en de plaat, die deze graveur verpand had.

Met Rubens stierf in Antwerpen zijn graveerschool niet uit: de groote plaatsnijders, door hem gevormd en geleid, hadden leerlingen en opvolgers, die in de laatste jaren zijns levens of na zijn dood zijne werken nog kozen voor modellen. Onder hen, die nog platen van wezenlijke verdiensten voortbrachten, dienen wij te noemen: Cornelis van Caukercken, Petrus Clouwet, Peter De Balliu, Conrad Lauwers, Hendrik Snyers, Lucas Vorsterman, den jonge, en Richard Collin.

Ook buiten het land spreidde zij hare vertakkingen uit. Soutman sneed nog een paar platen naar Rubens in 1642, toen hij in Holland teruggekeerd was, en liet daar ook door Cornelis Visscher, Suyderhoef, van Sompel, Louys, onder zijne leiding, naar den Antwerpschen meester werken. In Frankrijk werd zijne school voortgezet door de beroemde plaatsnijders, die den naam dragen van Gerard Edelinck, Nicolas Pitau, van Schuppen, Vermeulen, Natalis, die er de Fransche graveerschool stichtten en door de voortzetting der Antwerpsche overleveringen de grondleggers waren der moderne graveerkunst.

DE ETSERS. — Behalve de eigenlijke plaatsnijders werkten voor Rubens vijf etsers: Fransciscus van den Wyngaerden, die meer uitgever dan vervaardiger van etsen was; de schilder Willem Panneels, een der leerlingen van Rubens, die in 1630, 1631 en 1632 naar zijn meesters werken eenige kleurige sterkwaterplaten vervaardigde en die er een grooter getal naar eigen vinding maakte, waarvan men ook de samenstelling aan Rubens toeschreef; Lacas van Uden, de

landschapschilder en medewerker van Rubens, die met ongemeen talent een viertal landschappen naar 's meesters modellen uitvoerde; Theodoor van Thulden, nog een van zijn leerlingen, die als graveur vooral bekend is door de overgroote etsen uit de Plechtige Intrede van den kardinaal-infant Ferdinand, naar Rubens' ontwerpen gemaakt, en eindelijk Rombout Eynhoudts, die naar zeer belangrijke werken van Rubens eenige onbeduidende platen etste.

Men heeft veel getwist over de vraag of Rubens zelf geëtst heeft. De catalogussen van zijne werken noemen tot acht stukken op, welke hem met min of meer waarschijnlijkheid toegeschreven worden. Van al deze platen is er slechts een enkele, namelijk *de H. Catharina*, naar een der zolderingen van de Jezuïetenkerk te Antwerpen, die wezenlijk een hooge kunstwaarde bezit; een paar andere, een borstbeeld van Seneca in eene nis en een oude vrouw met een kaars worden hem met eenigen grond van waarschijnlijkheid toegekend, maar al deze platen zijn later bijgewerkt door graveurs, zoodat het moeilijk is Rubens' oorspronkelijk werk nog te onderscheiden. Dat de meester belang stelde in de etskunst wordt ten duidelijkste bewezen door zijn brief van 19 Juni 1622, aan Peter van Veen geschreven, waarin hij zegt: Ik heb vernomen « dat gij het geheim zoudt gevonden hebben op koper te graveeren op een witten grond zooals « Adam Elsheimer deed. Om de plaat uit te halen overdekte hij het koper met een witten deeg, « daarop sneed hij met den punt tot aan het metaal, dat eenigszins roodachtig is van zijnen aard « en zoo scheen het dat hij met rood krijt op wit papier teekende, ik herinner mij niet welke de « samenstelling van dien deeg was, ofschoon hij het mij hebbe toevertrouwd. » Geen twijfel of deze regels werden geschreven op het oogenblik dat de H. Catharina geëtst werd.

CHRISTOFFEL JEGHER. — Onder de gravuren naar Rubens' werken gesneden nemen de houten platen van Christoffel Jegher eene eigenaardige en merkwaardige plaats in. Christoffel Jegher of Jeghers of Jegherendorff werd geboren te Antwerpen, zeer waarschijnlijk, te oordeelen naar den oorspronkelijken vorm van zijnen naam, uit een Duitsch geslacht; hij werd in Sint Andrieskerk gedoopt den 24en Augustus 1596; in 1627-1628 werd hij als meester in Sint-Lucasgilde aanvaard, hij stierf tusschen 18 September 1652 en 18 September 1653. Hij graveerde naar Rubens negen platen: een *Susanna verrast door de Ouden* (*Œuvre.* Nr 1317), een *Rust in Egypte* (*Œuvre.* Nr 1318), *de Bekoring van Christus in de Woestijn* (*Œuvre.* Nrs 6 en 1315), *de Bekroning van O.-L.-V.* (*Œuvre.* Nrs 18 en 1316), *het Kindeken Jesus en Joannes spelende met een lam* (*Œuvre.* Nrs 185 en 1319), *Hercules de Tweedracht verslaande* (*Œuvre.* Nrs 771 en 1321), *den Gang van Silenus* (*Œuvre.* Nr 1320), *de Conversatie à la Mode* (*Œuvre.* Nr 1322), *het Portret van doge Cornaro* (*Œuvre.* Nr 1323). Deze werken werden niet rechtstreeks naar de schilderijen gegraveerd maar naar teekeningen, die Rubens opzettelijk voor den graveur vervaardigde en waarin hij zekere wijzigingen toebracht aan zijne oorspronkelijke samenstellingen. Twee dezer teekeningen zijn bewaard gebleven: *Silenus' Gang*, die zich nu bevindt in het prentenkabinet van den Louvre en *de Conversatie à la Mode* toehoorende aan Sir Charles Robinson te Londen. Rubens zelf zag dan de gravuur na op de eerste proeven en bracht daaraan de wenschelijke verbeteringen toe, zooals blijkt uit de exemplaren van de *Rust in Egypte* en *de Conversatie à la Mode*, in het prentenkabinet van Amsterdam en uit die van *het Kindeken Jesus met Joannes* en *de Bekoring in de Woestijn*, in het prentenkabinet van Parijs. Een paar dezer stukken *de Rust in Egypte* en *het Portret van doge Cornaro* verschenen in twee kleuren, zwart en bruin. De gravuren werden gesneden en gedrukt op Rubens' kosten en door hem uitgegeven. In de rekeningboeken van de Plantijnsche drukkerij vinden wij dat Balthasar Moretus den 11en Juni 1633 twee riemen van een figuur van Rubens drukte en den 3en Sep-

tember daaropvolgende nog een riem van *de Bekoring van Christus*. Den 12en April 1636 bracht hij aan Rubens nog 72 gulden en 3 stuivers in rekening voor het drukken van 2000 houtgravuren.

Het was geen gewoon werkman, die gelast werd met het drukken van Jegher's platen, de graveur zelf deed het, zooals Balthasar Moretus verzekert in een brief, dien hij den 15en Maart 1635 schreef aan Marcus van den Tympel en waarin hij zegt: « Ik zend U een exemplaar » der Afbeelding van het H. Sakrament des altaars, gegraveerd door Jegher en gedrukt door » hem zelven. Hij vraagt 30 gulden voor de » teekening en voor de gravuur. Hij biedt » zich daarenboven nog aan de plaat te drukken, indien gij het verlangt, zooals hij het » doet voor Rubens en voor de gravuren naar » dezen schilder gemaakt. » (1)



DE SILENUSGANG
Naar de gravuur van Christoffel Jegher.

Wij mogen aannemen dat de platen van Jegher van 1633 tot 1640 gesneden werden. Deze kunstenaar, die van den 5en Februari 1625 tot het einde van het jaar 1643 regelmatig voor de Plantijnsche drukkerij werkte en gedurende de vijftien eerste dezer negentien jaren elke week zijn loon ontving als een gewone werkman, sneed voor Balthasar Moretus en zijn opvolger allerlei platen en onder andere kopieerde hij die welke Rubens geteekend had voor de Brevieren en Missalen van 1613 en 1614.

Rechtstreeks door Rubens ontworpen en onder zijn toezicht uitgevoerd, dragen Jegher's platen, meer dan eenige andere gravuren, het kenmerk van den meester; zij zijn in zware trekken geteekend met een geweldigheid, een kleur, een gesmijdigheid, die er wel de meest kenmerkende weergeving van Rubens' trant van maken. Eer hij voor Rubens werkte leverde Jegher menig werk voor de Plantijnsche drukkerij; tusschen zijn vroeger en later werken is er geen grondig verschil, alle zijn breed en forsch gesneden; maar de stukken onder Rubens' leiding vervaardigd onderscheiden zich op treffende manier door hunne kracht en stoutheid. Wanneer wij voorgangers zoeken van wie Jegher iets kan geleerd hebben vinden wij die in de houtsnijders naar Tiziano, Niccola Boldrini en vooral Andrea Andreani. Ingenomen als hij was met den Venitiaanschen meester zal Rubens ongetwijfeld ook zijne plaatsnijders bewonderd hebben en deze tot voorbeeld aangeduid hebben aan Jegher.

RUBENS IN BETREKKING TOT ZIJNE GRAVEURS EN UITGEVERS. — Niet alleen voor Jegher's houten platen maar ook voor de koperen platen door Rubens' graveurs gesneden maakte hij zelf of liet hij door zijne leerlingen teekeningen vervaardigen, waarvan hij getuigde in zijn brief

(1) Archief Museum Plantin-Moretus. Brieven van B. Moretus van 1633 tot 1640, blz. 164.

aan Peeter van Veen van 30 April 1622, dat zij meer afgewerkt en met meer zorg uitgevoerd waren dan de gravuren. De Louvre bezit verscheiden dier teekeningen. Hoogstwaarschijnlijk, zooals wij het reeds zegden en zooals Bellori het getuigde, werden deze door van Dijck gemaakt.

Rubens zelf voerde meer dan ééne penteekening of grauwschildering uit, die de graveurs tot model diende en die hij dan gewoonlijk eenigszins van het oorspronkelijk werk liet afwijken. Zoo bezit de Louvre een teekening van zijn hand naar zijn *Doop van Christus* (*Œuvre.* Nr 237). In de Albertina bevinden zich *de Christus en de twaalf Apostelen* (*Œuvre.* Nrs 68 tot 80), *Abraham en Melchisedech (Œuvre.* Nr 100) en *de Nederlaag van Sennacherib* (*Œuvre.* Nr 124); in het British Museum te Londen *de H. Famillie,* gegraveerd door Michel Lasne (*Œuvre.* Nr 227); in het Museum van Weimar *de Wonderbare Vischvangst* (*Œuvre.* Nr 245); in het Museum van Rotterdam *Christus aan het Kruis met den stompenden Engel* (*Œuvre.* Nr 291); in de National Gallery te Londen *de Nederdaling van den H. Geest (Œuvre.* Nr 353).



De H. Catharina — Gegraveerd door Rubens.

Verscheiden der teekeningen door Rubens of zijne leerlingen voor de graveurs gemaakt werden nooit uitgevoerd, zooals *de Israëlieten het Manna rapende (Œuvre.* Nr 47), de reeds genoemde *Doop van Christus, de Martelie van den H. Stephanus (Œuvre.* Nr 410), *Ceres' beeld met bloemfestoenen omringd (Œuvre.* Nr 582), allen door Rubens; zoo nog *de Sint Joseph met het kind Jesus (Œuvre.* Nr 465), *de Onthoofding van den H. Paulus* (*Œuvre.* Nr 478), *Sint Peter en Pauwel* (*Œuvre.* Nr 480), *de Kruisiging van den H. Petrus (Œuvre.* Nr 487), *de Mirakelen van Sint Walburgis* (*Œuvre.* Nr 285), *Hero en Leander (Œuvre.* Nr 629), *de Verkouden Venus* (*Œuvre.* Nr 698), de grauwschildering naar *Thomyris en Cyrus* (*Œuvre.* Nr 792) door zijne leerlingen of graveurs gemaakt.

Rubens werkte wel eens de samenstelling zijner schilderijen geheel om voor zijne graveurs: zoo *het Bezoek van O.-L.-V. bij Elisabeth* en *de Offerande in den Tempel,* die hetzelfde onderwerp als de luiken der *Kruisafdoening* behandelen en gegraveerd werden door Peter De Jode en Paul Pontius; zoo ook *de Hemelvaart van O.-L.-V.* uit de hoofdkerk van Antwerpen en uit het Museum van Brussel, gegraveerd door Schelte a Bolswert, *de Verrijzenis van Lazarus* uit het Museum van Berlijn, die zoodanig van Rubens' schilderij afwijken dat zij haast geheel andere werken uitmaken.

Hij had de gewoonte de prenten van zijn plaatsnijders in hun eersten staat te overzien en ze te hertoetsen, wanneer het hem noodig voorkwam. Hij duidde dan met witte kleur of zwarten inkt de plaatsen aan, waar de tonen lichter of donkerder dienden gemaakt te worden; de graveur

hernam zijn arbeid, bracht de aangeduide wijzigingen aan en leverde eene nieuwe proef, die nogmaals herzien werd, totdat de schilder voldaan was over het werk. Verscheiden der aldus hertoetste proeven zijn ons bewaard gebleven. In de verzameling der gegraveerde werken van Rubens, toehoorende aan de stad Antwerpen, bevindt zich een der laatste afdrukken van *de O.-L.-V. met de fontein* (*Œuvre.* Nr 193), waarop de hertoetsingen, duidelijk te zien zijn; het prentenkabinet van Parijs bezit een proef van *de Offerande in den Tempel,* gegraveerd door Pontius, waarop hij de hand van een kind, dat een flambeeuw vasthoudt, herteekende en een proef van *het Mirakel van den H. Ildefons,* door Witdoeck, met hertoetsingen van Rubens' hand; de Bibliotheek der Hoogeschool van Gent bezit een exemplaar der *O.-L.-V. Hemelvaart* uit het Museum van Dusseldorp (*Œuvre.* Nr 358), met aangeduide versterking van het licht-en-bruin-effekt. Een enkele maal overdekte hij nagenoeg heel de teekening van den graveur met waterverfschildering in zwart en wit, grijs en bruin en wel op eene afbeelding van het *Banket van Herodias,* die wij in privaat bezit aantroffen. Wij weten dat hij zijn eigen portret, door Pontius gegraveerd, tot driemaal toe deed omwerken. (1) In een brief aan Peiresc geschreven den 31en Mei 1635, verklaart Rubens dat de gravuur *Christus aan het Kruis met den stompenden Engel* niet in 1631 kan uitgevoerd zijn, vermits hij dit jaar in Engeland doorbracht en dat men deze gravuur in zijn afwezigheid niet kan gemaakt hebben, vermits hij ze volgens zijne gewoonte verscheiden malen hertoetst had. (2)

Het omwerken zijner samenstellingen, het hertoetsen van teekeningen of gravurenproeven had altijd voor doel de weergeving zijner schilderijen tot volmaakter kunstwerk te verheffen. Hij hield niet zoo zeer aan juiste nabootsingen, als aan gravuren, die op zich zelve beter werkten; hij zocht de kleuren en de teekening derwijze om te zetten, dat de gedrukte afbeelding zoo kenmerkend mogelijk in wit en zwart hun uitzicht weergaf; hij stelde aan zijne gravuren andere eischen dan aan zijn schilderijen en was immer bezorgd door middelen van verschillenden aard een gelijkslachtige werking te bekomen.

Zooals duidelijk genoeg blijkt uit de privilegiën door Rubens bekomen, was hij voornemens in 1619 zijne platen op zijn kosten uit te geven; zoo deed hij dan ook in de eerste tijden. Eerst later liet hij ze door uitgevers van beroep drukken en verkoopen. De voornaamste dier uitgevers was Martinus van den Enden, die in 1630-1631 in de Lucasgilde trad als kunstverkooper. Zijn naam dient in eere gehouden te worden, want hij zond de prachtigste gravuren naar Rubens, van Dijck en andere kunstenaars der Gulden Eeuw van de Antwerpsche School de wereld in. In 1645 werd zijn handel overgenomen door Gillis Hendrickx, die volgens de gewoonte van den tijd den naam van zijn voorganger liet wegnemen van de koperen platen en den zijnen in de plaats snijden. Gaspar Huberti was de opvolger van Gillis Hendrickx en nam zijn voorraad van platen over; hij stierf in 1676. Na zijnen dood werden de kopers onder verscheiden uitgevers verdeeld; Cornelis van Merlen, gestorven in 1723, bezat er vele van. Een groot deel kwam nadien in het bezit van hertog Karel van Lorreinen, in de veiling van wiens nalatenschap in 1781 te Brussel gehouden er 112 stuks, nagenoeg alle naar Rubens gesneden, verkocht werden. De meeste dezer kwamen toen in bezit van den Engelschen graveur Hodges, die er te Amsterdam van 1804 tot 1808 een verzameling van 88 stuks liet van

(1) H. Hymans: *Rubens d'après ses portraits (Bulletin Rubens.* II, blz. 1).

(2) De gravuur in kwestie is gemaakt door Pontius naar een teekening, welke het Museum Boymans te Rotterdam bezit. Het valt te twijfelen of er ooit een schilderij bestaan heeft overeenstemmende met die teekening. Rubens, wonder genoeg, [illegible] in deze zijne bewering. De gravuur draagt wel degelijk het jaartal 1631 en in dit jaar was hij niet in Engeland maar te Antwerpen.

verschijnen en ze daarna vernietigde. Een deel der platen, die van hand tot hand waren overgegaan kwamen in onzen levensloop in bezit van den heer Haest, den laatsten der Antwerpsche uitgevers van gravuren uit Rubens' school. Bij zijn afsterven in 1892 werden die platen ten getalle van 33 aangekocht door het Museum Plantin-Moretus.

Behalve Martinus van den Enden waren er in Antwerpen nog andere plaatdrukkers en uitgevers van Rubens' gravuren: Nicolaas Lauwers, die zijn eigen platen en die van andere graveurs uitgaf; Antoon Goetkint, die in 1598 in de St. Lucasgilde trad, in 1630-1631 nog te Antwerpen verbleef, zich later onder den naam van Bonenfant te Parijs vestigde en aldaar in 1644 overleed; Corn. Coebrechts, Jan de Berti en Jac. Moermans, die platen van Witdoeck lieten verschijnen. De meeste der graveurs naar Rubens dreven zelf handel in hun gravuren, drukten die af en gaven ze uit.

Maar alhoewel hij ook aan anderen toestond zijne werken te laten graveeren en de afdrukken in den handel te brengen, bleef hij toch zelf de besteller en de eigenaar der platen, die onder zijne leiding gesneden werden. Hij betaalde den druk en het papier, hij liet de gravuren voor zijn rekening verkoopen. Wij hebben om het te bewijzen slechts te herinneren aan de afrekening, die hij den 28en Augustus 1628 aanbood over den staat zijner goederen, na het overlijden van Isabella Brant. Daar vinden wij in vermeld eene som van 900 gulden, betaald aan Nicolaas Ryckemans voor het snijden van eenige platen, en eene andere som van 300 gulden, insgelijks betaald aan Pontius voor hetgeen hem toekwam « van gesneden printen. » In denzelfden « Staet van den sterffhuyse van jouffrouwe Isabella Brant » komt eene som van 1500 gulden voor, tegen welke som aan Rubens werden gelaten « eenighe copere plaeten gesneden soo van Lucas Vostermans, Paulus Pontius ende van andere meesters meest half sleet synde, » die aan het sterfhuis toehoorden. (1) Nog vindt men daarin dat er 64 gulden en 10 stuivers betaald werd « aen pampier gelevert aen den drucker » klaarblijkelijk om er gravuren op te drukken. Wij mogen daarbij aannemen dat hij eigenaar bleef van den kunsteigendom zijner werken, dat de uitgevers hem een recht te betalen hadden om zijn privilegiën te mogen benuttigen en dat hij hen vervolgde die inbreuk op zijn voorrechten maakten.

Wat zijne verhouding tot de uitgevers en de betalingen, die zij hem te doen hadden, betreft daaromtrent ontbreken ons vooralsnog alle oorkonden; dat hij tot het einde zijns levens, ook na het optreden van Martinus van den Enden als uitgever, eigenaar bleef van een deel zijner prenten wordt bewezen door een artikel der afrekening van zijn nalatenschap. Daarin vindt men vermeld dat Jacques Moermans den 16en Augustus 1641 ontvangen had « van allen tgene dat hij voor den heer aflyvigen van vercochte printen, teeckeningen ende anderssints ontfangen hadde » de som van 2685 gulden en 17 stuivers. Den 24en October 1645 had dezelfde Moermans van de prenten door hem verkocht nogmaals ontvangen 2034 gulden en 7 stuivers; aan den advocaat Rubens had hij alsdan nog geleverd voor 52 gulden prenten, terwijl hij aan den drukker voor slot van rekening 129 gulden en 14 stuivers en aan Marten Jacobs voor geleverd papier tot de drukkerij 220 gulden en 10 stuivers te betalen had.

Rubens zond ook zijne platen naar Parijs, waar deze verkocht werden door den kunsthandelaar Michel Tavernier, Antwerpenaar van geboorte, met wien hij lange jaren in betrekking bleef. Van uit Parijs werden zij dan verder in Frankrijk verkocht. Peiresc meldt den 18en September 1627 aan zijn vriend Pierre Dupuy dat hij onlangs het portret van Longueval, graaf van Buquoy, en dat van Olivares, waarvan het laatste het jaar te voren was verschenen, in Aix

(1) *Rubens-Bulletijn*. IV, blz. 161, 174, 178, 179.

gekocht had. Sommige zijner platen werden nagesneden in Frankrijk; daarom, zooals hij den 16en Juni 1635 voor notaris van Breuseghem te Antwerpen verklaarde, « is hy genootsaeckt » geweest int rechte te betreken tot Parys sommige plaetsnyders, die welke eenige van syne » inventien hadden gecopieert tegens het privilegie hem desaengaende by Syn Majesteyt van Vrankryk verleent. » (1) De gebeurtenis, waarop hij zinspeelt, dagteekent van dit jaar 1635 zelf. In Mei had het Parlement van Parijs een vonnis geveld te zijnen gunste, maar zijn tegenpartij had een burgerlijke actie ingespannen om de zaak te onderzoeken. Zij beriep zich op het feit dat het privilegie, den 3en Juli 1619 voor tien jaren verleend door den koning van Frankrijk, vervallen was den 3en Juli 1629 en dat het eerst drie jaar later vernieuwd werd, zoodat intusschentijd het de Fransche graveurs vrijstond zijne platen na te snijden. In een brief van 31en Mei 1635 aan Peiresc brengt Rubens hiertegen in dat de gecopieerde plaat, de *Christus aan het Kruis met den stompenden Engel*, een dagteekening draagt die onduidelijk is en 1631 of 1632 kan gelezen worden, maar dat het klaarblijkelijk 1632 moet zijn vermits hij in 1631 zich in Engeland bevond. Wij hebben reeds aangestipt dat de schilder zich hier nog al heel erg op beide punten zijner bewering vergiste en de waarheid onvrijwillig te kort deed. Zijn tegenpartij bracht tegen hem in dat hij overgroote sommen uit Frankrijk trok bij middel zijner prenten. Hij antwoordde daarop, den 16en Augustus 1635, dat hij nooit rechtstreeks noch onrechtstreeks andere afdrukken zijner platen naar Frankrijk gezonden had dan die welke hij in de Koninklijke Bibliotheek had neergelegd, die welke hij aan zijn vrienden geschonken had en het kleine getal dat hij op Peiresc's verzoek gezonden had aan Tavernier, die hem er nadien nooit geene meer gevraagd had. Maakt men er een geldzaak van, zoo zegt hij nog, dan mag men gerust zijne prenten uit Frankrijk bannen, in de overige landen van Europa haalt hij er genoeg eere van, het eenige waarom het hem te doen is. Het jaar daaropvolgende schijnen Rubens' zaken beter te staan, zooals blijkt uit zijn brief aan Peiresc van 16 Maart 1636; de platen zijner kopisten waren veroordeeld om stuk geslagen te worden en zijne privilegiën bleven hem ongeschonden behouden. In heel dien handel met zijne graveurs, drukkers en uitgevers toont Rubens zich duidelijk wat hij overal elders bewees te zijn, een man van zaken, die zijne



HERDERIN DIE EEN EI AANBIEDT
Teekening (Albertina, Weenen).

(1) *Antwerpsch Archievenblad*. IV, blz. 465.

belangen goed in het oog hield en zijne rechten wist te doen eerbiedigen. De groote kunstenaar was terzelfdertijd een zoon uit die Vlaamsche burgerij, waar al zijn vrienden en verwanten toe behoorden en die, door werkzaamheid en nauwgezetheid, welstand voor zich zelven en voor hun land hadden gebaard.

Rubens was de ware schepper der groote Antwerpsche graveerschool, hij had hare voornaamste vertegenwoordigers bezield en doortrokken met zijnen geest, geplooid naar zijne hand; hij had hun spel van kleur en licht leeren brengen in hun werken van wit en zwart, de lenigheid van zijn penseel deelde hij mede aan hun graveerijzer, de malschheid van zijn tonen aan hun sneden in het metaal; hij leerde ze algemeene effecten breed weergeven en stellen boven de schittering van enkele deelen; hij bracht gesmijdigheid waar vroeger schelheid en hardheid overheerschten. De werken van zijn laatste jaren, die meer berekend waren op effekt van licht en tint, pasten minder voor de gravuur en lokten dan ook de graveurs weinig tot afbeelding; Rubens zelf liet in die jaren zich minder gelegen aan welverzorgde en treffende gravuren, zoodat vóór zijn dood zijn graveerschool wel eenigszins in verval geraakte. Enkele harer vertegenwoordigers bleven nog een twintigtal jaren voortwerken en zetten haren roem voort. Maar met Rubens was haar bezieler verdwenen; hij werd door geen hem waardigen opvolger vervangen en de kunsttak, die gedurende de twintig laatste jaren zijns levens heel Europa had vervuld met zijnen roem en in bewondering gebracht voor haar werk, stierf weg in Antwerpen en ging elders zijn leven voortzetten.



O.-L.-V. en Heiligen — Schets.

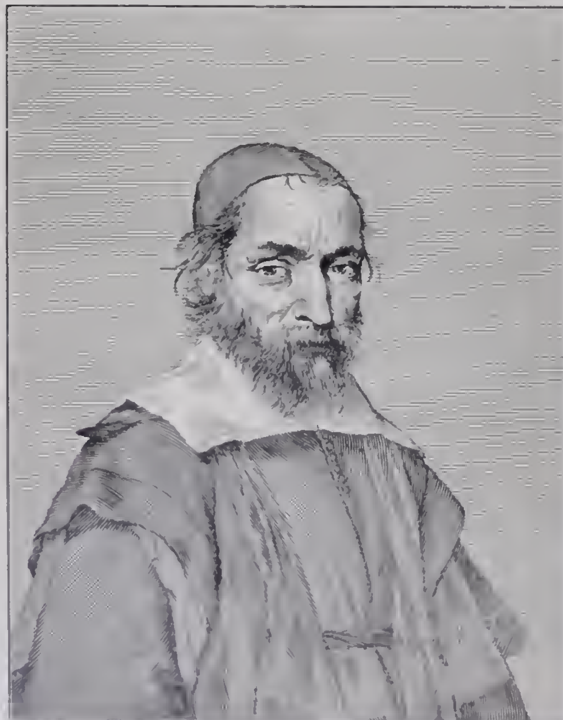


Diana op de Jacht (Museum, Berlijn).

HOOFDSTUK VI

DE JAREN DER MEDICI-GALERIJ
1622-1625

Rubens en Peiresc. — De Medici-Galerij. — Werken van Rubens te Parijs uitgevoerd. — De Geschiedenis van keizer Constantinus. — Altaarstukken. — Mythologische stukken. — Historische stukken. — Portretten. — Boekentitels. — Rubens' optreden in de Staatkunde. — Rubens en Spinola. — Rubens geadeld.



Nicolaas Claudius Fabri de Peiresc
Naar de gravuur van Cl. Mellan.

Rubens en Peiresc. — Toen in 1619 Rubens er op bedacht was het privilegie voor zijne gravuren in Frankrijk te verkrijgen, wendde hij zich tot Gaspar Gevartius, met wien hij in den loop van dit jaar of vroeger reeds vriendschappelijke betrekkingen had aangeknoopt. Gevartius had zich na het voltooien zijner letterkundige studiën te Leuven naar Holland begeven en was daar in dienst getreden van den Franschen ambassadeur Benjamin Aubery. In 1617, toen hij 24 jaar oud was, begaf hij zich naar Parijs, waar hij de vriend en de gast werd van den voorzitter van het parlement Henri de Mesmes, in wiens omgeving hij Peiresc en verscheidene andere invloedrijke personen leerde kennen. In het jaar 1619 keerde hij naar Antwerpen terug. Hij verbleef er niet lang, want in 1620 ging hij naar Leuven wonen om zijne rechtstudiën te doen en het jaar daaropvolgende verkreeg hij te Dowaai den titel van doctor in de rech-

ten *honoris causa.* Den 7en September 1621 werd hij tot griffier der Stad Antwerpen benoemd; hij bleef het tot in 1662; hij stierf in 1666. Wij stipten reeds aan dat hij tot Rubens' beste vrienden behoorde; op dezes vraag hem te helpen tot het bekomen van een privilegie voor zijne gravuren in Frankrijk, schreef Gevartius aan Peiresc om zijne tusschenkomst in te roepen, en inderdaad, den 25en October 1619 berichtte de Fransche rechtsgeleerde hem dat hij het privilegie had ontvangen en het hem zond. Terzelfder tijd vroeg hij aan Gevartius hem in betrekking met Rubens te stellen, wien hij volgens zijne verzekering groote achting toedroeg. Gevartius voldeed aan dit verzoek en zoo ontstond tusschen twee der uitstekendste mannen van hunnen tijd een vriendschap, die al spoedig zeer innig werd en alleen door den dood van een van beiden werd verbroken.

Gevartius bezat de kennis en de begaafdheid, die men in zijnen tijd het hoogst schatte: hij was een goed Latinist; hij kende de oudheid, hare jaarboeken en hare gebruiken. Hij had daarbij de geschiedenis van later tijden gestudeerd en verkreeg den titel van historieschrijver van den koning van Spanje en van den Duitschen keizer. Hij was van de school van Justus Lipsius, ofschoon hij de lessen niet had bijgewoond van den grooten professor. Zoo moest hij te Parijs zich aangetrokken gevoelen tot Peiresc en wederzijds ook den Franschen geleerde bevallen.

Nicolaas-Claudius Fabri de Peiresc was drie jaar jonger dan Rubens; hij was geboren te Beaugensier in Provence den 1en December 1580. Zijn familie genoot groot aanzien in de streek en zijn vader was raadsheer bij de Cour des Aides te Aix. Na zijne Latijnsche klassen in zijn vaderland uitgedaan te hebben ging hij in 1599 naar Italië om aan de hoogeschool van Padua de rechten te studeeren, maar ook met den geheimen wensch in Italië de overblijfsels der oudheid te leeren kennen. In 1602 keerde hij naar Provence terug, waar hij twee jaren later den doctorstitel verwierf. In 1605 reisde hij naar Parijs, in 1606 bezocht hij Engeland en keerde over Holland en Vlaanderen terug naar Aix. Daar gaf een oom van hem zijn ontslag als raadsheer bij het Parlement en Peiresc nam dit ambt over, dat hij tot het einde zijns levens bleef bekleeden. In 1616 begaf hij zich naar Parijs, waar hij ditmaal zeven jaar lang verbleef. Daar begon hij zijne briefwisseling met Rubens en ontmoette hij in 1622 den grooten kunstenaar. Den 18en Augustus 1623 keerde hij terug naar Provence en stierf daar den 24en Juni 1637.

Peiresc legde zich hartstochtelijk toe op allerlei wetenschappen. Niet alleen, zooals de mode van dien tijd het meebracht, hield hij veel van de oudheid, hare kunst, hare instellingen en geschiedenis, maar ook van allerlei stellige kennissen; zijne reizen in Italië, Engeland en de Nederlanden benuttigde hij om betrekkingen aan te knoopen met de voornaamste geletterden van die verschillende landen; zijn fortuin en zijne inkomsten besteedde hij tot het verzamelen van alles wat hem in zijne studiën kon dienen of wat de beoefenaars der wetenschap kon nuttig zijn; zijn tijd gebruikte hij om met de geleerden van alle landen een briefwisseling te voeren, die zoowel door het getal geschreven brieven als door de behandelde onderwerpen een fabelachtige uitgebreidheid bereikte. Niets van al wat hem wetenswaardig scheen liet hem onverschillig of bleef hem vreemd. Hij was een der grootste kenners en liefhebbers van antieke munten en gesneden steenen en liet geene gelegenheid voorbij gaan om in dit vak zijn verzameling en zijn kennis te volledigen. Hij hield niet minder van antieke beeldhouwwerken en van oude handschriften in het Latijn, het Grieksch en de Oostersche talen; hij had zaakgelastigden in Azië en Egypte, die hem aanschaften wat hem van dienst kon zijn: kunstwerken, oude teksten, boeken, munten, vreemde dieren en planten. Zijn huis te Aix was een bibliotheek, een museum en een sterrewacht terzelfder tijd; hij hield er een graveur, een beeldhouwer,

een boekbinder en een kopist op na om hem te helpen in het verzorgen zijner verzamelingen of het uitschrijven zijner brieven en handschriften. Geen wetenschappelijke uitgave van belang werd er ondernomen of hij stond de schrijvers bij met zijne inlichtingen; tal van dieren en planten, vroeger onbekend in Europa, werden door hem ingevoerd. Als sterrekundige en natuurkundige was hij niet minder werkzaam, waarnemingen en ontdekkingen van velerlei aard deed hij. Hij schreef zelf weinig of niets, maar hij was de groote, de algemeen gekende en geraadpleegde geleerde van zijnen tijd; de zaakwaarnemer der letterkunde en der wetenschap, zooals Bayle hem noemde.

Toen Gevartius hem vroeg Rubens te helpen aan het privilegie voor gravuren, was de Antwerpsche meester voor hem geen volslagen onbekende meer; hij had hooren spreken van zijne oudheden en wist ongetwijfeld dat deze in de laatste tijden verrijkt waren met de marmers van Dudley Carleton. Hij had ook gehoord van de ongemeene gaven van den schilder; inderdaad, in een der eerste brieven, die hij hem schreef, zegt hij aan Rubens: « Gij zijt tot het » toppunt geklommen der zoo edele kunst, welke gij uitoefent; gij overtreft alle schilders dezer » eeuw; ik wil niet zeggen aller eeuwen om uwe bescheidenheid niet te kwetsen, maar ik ben » overtuigd dat gij de gelijke zijt der uitmuntendste meesters. » (1) Met zijn gewonen aandrang om meer te weten en om kennis te maken met mannen van verdiensten, kon zijn verzoek aan Gevartius om hem bij Rubens aan te bevelen, niet uitblijven. Den 17en Januari 1620 had hij reeds den catalogus der verzameling van den Antwerpschen schilder ontvangen en in zijn brief van dien dag, aan Gevartius geschreven, drukt hij den wensch uit die verzameling te zien en een krabbeling te mogen maken van de marmeren borstbeelden van Cicero, Seneca en Chrysippus, welke zich daarin bevonden. Rubens liet door Gevartius antwoorden dat hij zelf de teekeningen dier werken voor Peiresc zou vervaardigen. Gevartius had den Franschen geleerde ook over het kabinet van oudheden van den hertog van Aerschot geschreven dat ging verkocht worden; Peiresc antwoordde dat hij het gezien had in 1606 en er tien dagen had in doorgebracht. Hij had hooren zeggen dat Rubens het in zijn geheel of ten minste de belangrijkste stukken ervan gekocht had. Dit was nu wel niet volkomen waar: Nicolaas Rockox had zich met den verkoop gelast, maar Rubens hielp hem daarbij. Toen hij in Mei 1623 te Parijs aankwam, bracht hij een deel der munten van den hertog mede, die hij aan Peiresc en andere Fransche liefhebbers verkocht.

Peiresc had in 1620 een der prachtigste gesneden steenen der oudheid, misschien den prachtigsten van allen, ontdekt in de Sainte Chapelle te Parijs, de zoogenaamde « Apotheose van Augustus, » in waarheid *den Veldtocht van Germanicus in het Oosten* verbeeldende; van een tweede camée, *de Zegepraal van Tiberius en Germanicus*, die zich toen reeds te Weenen bevond, waar hij nog is, had hij een afdruksel, dat aan duidelijkheid te wenschen liet. Rubens bezat er eene teekening van en Peiresc verlangde een kopie van deze te bekomen. Terzelfder tijd maakte hij zijn inzicht kenbaar de twee meesterwerken te laten graveeren en uit te geven met een door hem geschreven verklaring. Over die twee gesneden steenen, over hunne toelichting en over het uitgeven hunner afbeelding liepen de eerste brieven, gewisseld tusschen Rubens en Peiresc. De eerste brief van dezen laatste was in het Fransch geschreven, Rubens moet hem in het Italiaansch geantwoord hebben, want de daaropvolgende brief van den Franschen geleerde was in die taal en in dezelfde taal werd de verdere briefwisseling gevoerd. Rubens verklaart ergens dat hij moeilijk Fransch schrijft, maar de enkele brieven die wij in deze

(1) *Correspondance de Rubens.* Brief van Peiresc aan Rubens van 23 December 1621.



MEISJESHOOFD
(Albertina, Weenen)


P. P. Rubbens.

taal van hem bezitten, bewijzen duidelijk dat hij ze zeer wel machtig was. Alleenlijk schreef hij gemakkelijker Italiaansch en bediende hij zich bij voorkeur van deze taal.

Toen Rubens van Peiresc dezes inzicht vernam de twee groote cameën te laten graveeren, antwoordde hij hem dadelijk dat hij zelf het plan gevormd had de gesneden steenen zijner eigen verzameling te laten in plaat brengen en uit te geven. Peiresc verklaarde zich daarop bereid de uitgave der twee of drie beroemde werken niet door te drijven, maar Rubens te willen helpen in het bezorgen eener uitgave van grooter omvang, bevattende, behalve de steenen welke hij bezat, ook de merkwaardigste, die zich elders bevonden. Rubens maakte een begin van uitvoering met dit werk, waarmede zich behalve Peiresc ook nog il Cavaliere del Pozzo bemoeide. Hij liet door Lucas Vorsterman twee platen graveeren, bevattende de eene de hoofden van Germanicus en Caïus Cæsar, twee kleinzonen van Augustus, Solon en Socrates, de andere de hoofden van Plato, Nicias, Pallas en Alexander den Groote. Door een anderen plaatsnijder, waarschijnlijk Nicolaas Ryckemans, werden de twee groote cameën van Germanicus en Tiberius gegraveerd, en verder nog de Triomf van Claudius en Messalina, de Triomf van Licinius, Agrippina en hare twee kinderen en een reeks van zes hoofden op eene enkele plaat, onder welke afbeeldingen van Germanicus, Caïus Cæsar en Solon, die reeds door Vorsterman gesneden waren, voorkomen (*Œuvre.* N^rs^ 1220-1228). Verder werd er niets gegraveerd en het weidsch opgezette plan kwam niet tot uitvoering. De gesneden platen verschenen later onder den titel : *Varie figueri de Agati Antique* met een titelblad, door Petrus De Jode gesneden naar een verloren schilderij van Rubens : *het Goede Staatsbestuur* (*Œuvre.* N^r^ 823).

Waarschijnlijk gaf dit plan aanleiding tot het uitvoeren eener andere reeks gravuren, naar antieke beeldhouwwerken, de twaalf hoofden van Grieksche en Romeinsche wijsgeeren, veldoversten en keizers (*Œuvre.* N^rs^ 1208-1219). Rubens maakte er grauwschilderingen van naar marmers welke hij zelf bezat of in de verzamelingen van Rockox en anderen had aangetroffen; hij liet er vier van graveeren door Lucas Vorsterman, die voor hem werkte van 1617 tot 1620; vijf door Pontius, twee door Witdoeck en een door Boëtius a Bolswert. Negen der twaalf platen zijn gedagteekend van 1638, namelijk de vijf van Pontius, de twee van Witdoeck en twee van Vorsterman. Waarschijnlijk werden de vijf van Vorsterman of althans de drie ongedateerde en de eene van Boëtius a Bolswert achttien jaar vroeger gesneden. Inderdaad reeds den 10^en^ Mei 1624 schreef Peiresc aan Alexander : « Rubens heeft reeds meer dan vijftig der schoonste » cameën op koper laten graveeren en hij vindt er geen bezwaar in er eenige marmeren borst» beelden tusschen te voegen, onder andere dat van Demosthenes met de haren geschoren op » de eene helft en zeer lang op de andere helft van het hoofd, en met een Grieksch opschrift. » Van zijne grauwschilderingen hebben wij er in de laatste jaren een paar aangetroffen, die van *Scipio den Afrikaansche*, in bezit van den heer C. Hoogendijk te 's Gravenhage, zeer lichtelijk en vlug gemaakt, en den veel meer bewerkten *Seneca*, die in 1900 door het Museum Plantin-Moretus gekocht werd. Deze laatste schijnt wel gemaakt te zijn in veel vroeger tijd naar het marmer in bezit van Rubens ; de eerste daarentegen dagteekent ongetwijfeld van 's meesters laatste jaren, van 1638 ongeveer, toen hij de borstbeelden liet graveeren.

In den brief, dien Peiresc aan Rubens schreef den 26^en^ November 1621, zegt hij : « Indien » gij uw ontwerp van reis uitvoert en ik bid er u met ganscher harte om het te doen, zal ik u » den camée der H. Kapel laten zien, dien gij dan geheel op uw gemak zult kunnen onderzoe» ken. » Rubens had hem dus gemeld, dat er kans bestond dat hij Parijs zou bezoeken, zonder te zeggen met welk doel. Peiresc vernam dit later door een ander en in zijn brief van 23 Decem-

ber 1621 schrijft hij gehoord te hebben, dat Rubens naar Frankrijk kwam, omdat Maria van Medici hem verzocht had haar nieuw paleis met eenige schilderijen van zijne hand te verrijken.

DE MEDICI-GALERIJ. Ziedaar het eerste bericht, betreffende een der belangrijkste en meest gekende werken van Rubens.

De gewezen koningin van Frankrijk, de koningin-moeder zooals men haar gewoonlijk noemde, had een zeer bewogen levensloop achter zich. Zij was de dochter van Frans II, groothertog van Toscanen en van Joanna, aartshertogin van Oostenrijk; in December 1600 was zij gehuwd met Frankrijks grootsten koning, Hendrik IV, die zich had laten scheiden van Margareta van Valois, omdat zij hem zonder kinderen had gelaten. Eer er een jaar verloopen was, werd haar een zoon geboren, die later koning van Frankrijk werd onder den naam van Lodewijk XIII. Zij was eene vrouw van statige schoonheid, maar van verfoeilijk karakter. Zoo lang haar man leefde heerschte twist en krakeel in het koninklijk huishouden; Hendrik IV, *le vert galant*, was immer een verstokte vrouwenzot geweest en evenmin na zijn tweede als na zijn eerste huwelijk ontzag hij zich openlijk boelinnen te onderhouden. Maria van Medici was er de vrouw niet naar hem tot een regelmatig echtelijk leven te verleiden; met haar karakter en het losbandig gedrag van haren man moest hun huishouden een hel zijn en dit was het dan ook. Zij was kwistig en verspilde schatten aan de onwaardige gunstelinge, die zij uit Florence had meegebracht : Leonora Galigaï, de dochter harer voedster, later haar kamenier, die een alvermogenden invloed op haar oefende en wier man, Concini, zij na den dood van Hendrik IV tot maarschalk van Frankrijk, onder den naam van maréchal d'Ancre, verhief. Zij was heerschzuchtig in de hoogste mate en zonder eenig talent om de staatszaken te besturen; zij zocht steun bij hen die hare booze neigingen involgden en maakte zich tot vijanden hen, die haar rust in het leven en aanzien in het rijk hadden



MARIA VAN MEDICI — Teekening (Louvre, Parijs).

kunnen verzekeren. De moord op den koning, gepleegd in 1610, liet haar zoo ergerlijk onverschillig, dat men haar, ten onrechte wel is waar, verdacht niet vreemd gebleven te zijn aan de gruweldaad. Zij was er enkel op bedacht haar eigen heerschappij te verzekeren; zij deed zich tot regentes van het land uitroepen en hield dan ook het hooge bewind in handen gedurende de minderjarigheid van haren zoon. Wanneer Lodewijk XIII in 1614 meerderjarig verklaard was, begon tusschen hem en zijn moeder hetzelfde leven van oneenigheid dat zij met haren man geleid had. Maar daar de zoon zwakker van aard was en de moeder zich een zekeren aanhang in het land had weten te verwerven, waren hunne krakeelen verderfelijker voor den Staat en voor hen zelven.

Haar gunsteling Concini was in 1617 op bevel van Lodewijk XIII vermoord; Leonora Galigaï werd kort daarna ter dood veroordeeld en levend verbrand, en Charles d'Albert, de latere hertog van Luynes, aan wien de koning al de ambten van Concini had geschonken en die in blakende gunst bij hem stond, wist hem te overhalen om Maria van Medici in hare vertrekken gevangen te houden. De koning, aan wien zij een gehoor verzocht had, weigerde haar te ontvangen en verklaarde door zich zelven te willen regeeren. Zij vond zich verplicht zelve oorlof te vragen het hof te verlaten en zich naar Blois te begeven. Zij vertrok den 5en Mei 1617. Den 21en Februari 1619 ontvluchtte zij uit die stad en, geholpen door den hertog van Epernon, begaf zij zich naar Angoulême. De kommerlijke toestand waarin de koningin-moeder verkeerde en het verlies van al haar macht en gezag wekte medelijden in het land; Lodewijk XIII zelf voelde zich vermurwd en in 1619 had eene verzoening tusschen moeder en zoon plaats. Al spoedig daarop brak een nieuwe oneenigheid tusschen beiden uit. Maria van Medici begaf zich naar Anjou en verzamelde daar een klein leger rond zich, dat vijandig tegenover dat van den koning stond. Men werd handgemeen te Pont-de-Cé. Toen de zaken op het ergste waren, mengde de abbé de Luçon, de latere kardinaal de Richelieu, zich in de zaak, en bracht tusschen den koning en zijne moeder een overeenkomst tot stand, die den 16en Augustus 1620 te Brissac geteekend werd. Nu keerde Maria van Medici naar Parijs terug, hersteld in hare eer en waardigheid, en toen, den 14en December 1621, de hertog van Luynes stierf, trad zij weder op als hoofd van den ministerraad. Zij beschermde toen Richelieu, hopende door hem te heerschen en niet vermoedende dat zij in hem niet een gewilligen helper, maar een hardnekkigen tegenwerker en een ongenadigen meester zou vinden. Maar dit zou haar eerst later, en wel in 1626, klaar worden.

In de zes jaren, die tusschen de verzoening met den koning en de breuk met zijn almachtig geworden minister verliepen, kwam Rubens in betrekking tot de koningin. Het waren wellicht de gelukkigste jaren van haar leven en de gunstige keer in haren toestand liet haar toe zich met kunstwerken bezig te houden, iets waartoe zij als een echte Medici lust en smaak bezat. Dat zij een zekeren zin en aanleg voor de kunst had, blijkt uit het feit, dat zij in hare jonkheid het borstbeeld eener Romeinsche dame op hout sneed en onderteekende met het opschrift *Maria Medici a 1587*. Aan den schilder Philippe de Champagne gaf zij een afdruk dier plaat ten geschenke en deze schreef er met groote ingenomenheid op: Le vendredi 22 de Février 1629 la Reine-Mère Marie de Medicis m'a trouvé digne de ce rare présent faict de sa propre main.

Een paar jaren na den dood van Hendrik IV had zijne weduwe het plan opgevat zich een geriefelijker paleis te laten bouwen als dat van den Louvre, welk zij alsdan bewoonde. Zij kocht het huis dat in het midden der XVIe eeuw door Robert Harlay de Sancy gebouwd was in de Rue de Vaugirard, aan de overzijde der Seine, dat in 1564 eigendom werd zijner weduwe en naderhand toehoorde aan den hertog de Piney-Luxembourg. Van dezen laatste kreeg het den naam, dien het behield, nadat de koningin het gebouw had laten afbreken, en dien het tot heden

toe nog draagt. Maria van Medici kocht de woning en de erve den 2en April 1612, terzelfder tijd als eenige kleine aanpalende parceelen; het volgende jaar werd zij eigenares van nog andere stukken gronds en nu kon zij er aan denken haar paleis te laten bouwen. Het terrein was op verre na niet zoo groot als dat welk tegenwoordig nog den *Jardin du Luxembourg* uitmaakt. Een aanzienlijk deel, nagenoeg de helft van het geheel, werd er eerst in 1796 bijgevoegd door de republikeinsche regeering.



HET NOODLOT VAN MARIA VAN MEDICI
(Louvre, Parijs).

Nadat de koningin al de bestaande gebouwen had laten wegbreken, gelastte zij den bouwmeester Salomon de Brosse met het uitvoeren van hare nieuwe woning. De werken werden met spoed voortgezet en waren in 1620 reeds voltooid. Het paleis bestond tegen de straat uit een vooruitspringenden middelbouw van twee verdiepingen, bekroond door een koepel; aan de beide uiteinden rezen paviljoenen op van drie verdiepingen, die met den middelbouw verbonden waren door een lage galerij. Achter den voorbouw strekte zich een vierhoekige binnenplaats uit, waarachter zich de hoofdbouw verhief, bestaande uit drie verdiepingen met vooruitspringende middeldeel en hoekpaviljoen. Voor- en achterbouw waren verbonden door vleugels van twee verdiepingen. Op de bovenste dier verdiepingen bevonden zich de galerijen, welke Maria van Medici door schilderijen van Rubens' hand wilde laten versieren. Het geheele paleis vormde een langwerpig vierkant van 118 meters lengte aan de zijkanten en 98 meters tegen de straat. Het is van buiten gezien tot nu toe nagenoeg gebleven wat het van eerst af was; alleen verdwenen in den loop der tijden het grootste deel der beelden, waarmede Maria van Medici het had laten verrijken. De koningin bewoonde het deel dat zich verhief op den achtergrond van de binnenplaats. Hare bijzondere vertrekken lagen aan de rechterhand en hadden toegang tot de galerij aan denzelfden kant, voor welke galerij Rubens de eerste reeks zijner historische stukken, verbeeldende *de Geschiedenis van Maria van Medici*, zou schilderen. Rubens bewonderde zeer het gebouw. In zijn voorrede tot de Paleizen van Genua noemde hij het: „het zeer beroemde paleis door de koningin-moeder van Frankrijk in het faubourg St-Germain te Parijs gebouwd."

Men vindt nergens vermeld hoe de koningin er toekwam hem te kiezen voor het zeer belangrijke werk. Dat zij er geen Franschen schilder mee gelastte, laat zich begrijpen. Simon Vouet, de verdienstelijkste van dien tijd, was een volgeling van Caravaggio en behoorde tot de school der naturalisten, die er meer naar streefden met ruwe kracht de waarheid,

zooals zij die opvatten, weer te geven, dan tafereelen te leveren, die door kleurenpracht en lichtglans het oog verblijden. Nicolas Poussin was nog jong, weinig gekend en kwam eerst in 1623 naar Parijs. Onder al de anderen was er geen historieschilder van eenige beteekenis te vinden. In Italië ontbraken deze, wel is waar, niet. De school der Bolonneezen leefde nog in haar tweede geslacht voort: Guido Reni, Francesco Albani, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Guercino, om slechts van de voornaamste te spreken, waren in vollen bloei en stonden aan gene zijde der Alpen hoog aangeschreven. Geen twijfel of Maria van Medici moet aan deze hare landgenooten gedacht, ze bij Rubens vergeleken en den Vlaamschen schilder boven hen gesteld hebben. Men beweert dat op het aanraden van den toenmaligen afgezant der aartshertogen bij het Fransche hof, baron Henri de Vicq, de koningin Rubens zou gekozen hebben. Maar de bewijzen dier bewering ontbreken en veel waarschijnlijker is het dat de staatsman hier slechts als tusschenpersoon zal gehandeld hebben. Maria van Medici stond in de vriendschappelijkste betrekking tot de aartshertogin Isabella, die zelve Rubens' talent hoog waardeerde en de beschermster van haren hofschilder was. Dat de Fransche vorstin aan de infante haar verlangen deed kennen een bekwamen kunstenaar te vinden en hare meening over Rubens inwon, dat die meening zoo gunstig mogelijk was en de koningin eene bepaalde beslissing deed nemen, is alles even natuurlijk als waarschijnlijk. Zekere heer Nardi, die den titel van aartspriester droeg en tot de omgeving der koningin behoorde, ging op haar bevel Rubens bezoeken om met hem over het werk te spreken, maar zijn rol bepaalde zich bij het volbrengen dier boodschap en hooger geplaatste personages leidden de verdere onderhandelingen.



De Zegepraal der Waarheid
(Louvre, Parijs).

In November 1621 was het reeds beslist dat Rubens naar Parijs zou vertrekken om zich daar met Maria van Medici over het groote werk te verstaan. Hij reisde af in de eerste dagen van Januari 1622 en hield te Brussel stil, waar hij een bezoek bracht aan de aartshertogin. Deze gaf hem een klein hondje en een halsband met vier en twintig geëmailleerde platen ten geschenke voor de koningin mede (1), een treffend bewijs dat Isabella zich met de zaak der schilderingen gemoeid had. Den 11en Januari bevond Rubens zich

(1) A la Royne-Mère, par Rubens, une petite chiene, avec un collier garni de vingt-quatre plaques esmaillées *(Compte des dépenses de l'Infante. Janvier 1622)*. A. Castan : *Les Origines et la date du St.-Ildefonse de Rubens*. Blz. 75.

reeds te Parijs, zooals Peiresc het aan zijn vriend Aleander meldde. Daar de reis van Antwerpen tot die stad gewoonlijk drie of vier dagen duurde en Rubens in het begin van Januari nog te Brussel was, kon hij slechts heel kort vóór den 11en aangekomen zijn. Hij bleef er tot den 26en Februari, zooals blijkt uit de brieven dien dag geschreven door Peiresc aan den nuncius te Brussel, Guidi da Bagni, aan Gevartius en aan Rockox, welke hij aan Rubens medegaf. De kunstenaar kwam met de koningin overeen, dat hij de schilderingen voor de twee galerijen van haar paleis zou maken tegen 20.000 kronen of 60.000 frank, een som die volgens de geldwaarde van onzen tijd ongeveer 180.000 frank bedraagt. In de eene der twee galerijen moest hij de *Geschiedenis van Maria van Medici* in de andere die van Hendrik IV afbeelden. Hij zou met de eerste beginnen, t'huis afwerken wat hij kon en terugkeeren wanneer hij acht of tien stukken voltooid had.

Wij hebben de overtuiging dat Rubens met geestdrift de bestelling der Medici-galerij ontving, dat hij met volle zelfvertrouwen en hoogen moed zich aan het werk stelde. Den 13en September 1621, weinige maanden, wellicht weinige weken, vóór dat hij naar Parijs geroepen werd, schreef hij aan William Trumbull: « Ieder heeft zijn eigenaardige gave, de mijne is van « dien aard dat ik alle onderneming aandurf, hoe mateloos zij ook moge zijn in hoeveelheid en « verscheidenheid van onderwerpen. » En mateloos was hier de taak en aanjagend voor den geest van den onuitputtelijken schepper. Hij zou twee vorstenlevens schilderen, geleefd te midden van het schitterendste hof van dien tijd; hij zou een eindelooze reeks van doeken ontrollen in het heerlijkste der paleizen; hij zou tooneelen van verblindende pracht herscheppen, verhalen van oorlog en vrede, tooneelen van den huiselijken haard en van het staatsbestuur schilderen: het moest voor hem de vervulling van een grootschen droom zijn.

Gedurende zijn verblijf van ruim zes weken te Parijs, in het begin van 1622, had Rubens volop gelegenheid persoonlijk kennis met Peiresc te maken; dat de vriendschap spoedig gesloten was, dat beiden de kans waarnamen om elkander dikwijls te ontmoeten en om te praten over velerlei, spreekt van zelf. Peiresc was een zeer voorkomend en vriendelijk mensch: in woord en daad was hij een uitgelezen vertegenwoordiger der hoofsche vormen die heerschten in de kringen van verfijnde beschaving, zooals er in Italië en Frankrijk toen gevonden werden en die ons nu soms wel wat overdreven vleiachtig voorkomen. Maar, rekening houdende van zijne gebruikelijke heuschheid, treft het ons toch hoe hoog hij oploopt met zijn nieuwen vriend. Aan allen, met wie hij brieven wisselt, getuigt hij dat het voor hem een onzeggelijk genoegen was zich met den rijkbegaafden man te mogen onderhouden; aan Guidi da Bagni, den nuntius te Brussel, roemt hij zijne ongemeene geleerdheid; aan Gevartius prijst hij zijne beleefdheid, zijne degelijkheid, zijn beleid in de wereldsche zaken, zijne wonderlijke kennis van de oudheid, zoowel als de vaardigheid zijner hand en de ongemeene aangenaamheid van zijn gesprek; aan Rockox verzekert hij dat hij in die weinige dagen van hem meer geleerd heeft aan oudheidkunde dan anders in tien jaar; aan Aleander verklaart hij dat Rubens zoo zachtaardig van manieren was dat men geen beminnelijker mensch ter wereld kon vinden; aan zijn broeder Valavez schreef hij den 17en Maart 1625, toen hij sprak van pogingen te beproeven om Rubens over te halen zich in Parijs te vestigen: « Het spijt mij zeer niet aan het hof te zijn om iedereen « wat te doen werken ten einde in Frankrijk die parel van eer te behouden, want volgens mij « bestaat er in de wereld geen beminnenswaardiger ziel dan die van Rubens. »

Rubens moest zich niet minder aangetrokken gevoelen tot den man die veel gezien en gereisd had, die belang stelde in alles en alles en iedereen kende. Met hem kon hij spreken over hunne gemeenschappelijke liefhebberij: Romeinsche oudheden, beeldhouwwerken, gesneden

steenen, over de letterkunde van vroeger en later tijden, over zijne kunst en die der Italianen en wij weten dat zij dit alles deden en dat hij voor Peiresc eene niet minder groote achting als deze voor hem gevoelde. Bij hunne eerste ontmoeting spraken de twee nieuwe vrienden veel over oudheden en meer bepaald over munten; de verkoop van het kabinet van den hertog van Aerschot, waarmede Rockox zich gelast had, was te berde gekomen: Rubens had afdrukken van zijne eigen gesneden steenen meegebracht en Peiresc gaf hem afgietsels van de groote cameën van Weenen en van Parijs mede; de twee liefhebbers gingen uit om rond te zien naar het een en ander van hun gading en Rubens kocht bij een koopman in oudheden dertig gesneden steenen. In de dagen dier eerste ontmoeting was de gang der staatszaken in beider landen reeds ter spraak gekomen en Peiresc stelde misschien minder belang in de politiek en hare sluwe praktijken, in de wereldsche zaken en hare wuftheden dan in de wetenschap; maar hij was al te weetgierig en al te nauw verbonden met de leiders van de staatkunde en de toongevers in de voorname wereld, om niet op de hoogte te zijn van wat er daar voorviel. Van zijnen kant gevoelde Rubens een al te sterken aandrang om zich te bemoeien met den gang der openbare zaken te zijnent en elders, dan dat hij hierover niet gaarne met Peiresc van gedachten zou gewisseld hebben.

Natuurlijk kwamen de schilderingen, voor het nieuwe paleis besteld, eveneens ter spraak en dit alles te samen leverde ruime stof op voor de gesprekken tusschen de twee schrandere geesten. Ook na Rubens' vertrek duurde het onderhoud voort. Van Maart 1622 vangt een briefwisseling aan tusschen hen die vele jaren voortduurde. Zoolang Peiresc in Parijs bleef, dat is tot 18 Augustus 1623, schreven zij elkander wekelijks; wanneer hij teruggekeerd was in Provence werden de brieven schaarscher en schaarscher, maar in December 1624 trad in de plaats van Peiresc zijn broeder Valavez als Rubens' gewone correspondent te Parijs op. In April 1626 neemt Pierre Dupuy, advocaat en bibliothekaris des konings, een der geleerdste mannen van zijnen tijd, die taak over. Die regelmatige briefwisseling met dezen Fransche geleerde duurde voort tot in 1628, dat is tot op het oogenblik dat Rubens zijn diplomatieke reis naar Spanje ondernam; zij was een soort van weekblad, dat uit Parijs en Antwerpen regelmatig werd verzonden en zeker wel aan de wederzijdsche vrienden werd meegedeeld.

De brieven, tusschen Peiresc en Rubens gewisseld, liepen van 1622 tot 1625 over de kunstwerken der oudheid, waar beiden zoo hartstochtelijk in liefhebberden, over schilderijen van Italiaansche meesters en gesneden steenen, die Peiresc voor Rubens kocht te Parijs; over de gewichtigste gebeurtenissen van den dag, over hun huiselijk leven en over de zaak die boven alle andere voor Rubens toen van belang was in Parijs: het schilderen der Medici-galerij. Zoolang Peiresc te Parijs verbleef stond hij Rubens hierin ten dienste, verdedigende zijne belangen en denkbeelden bij de koningin en hare zaakgelastigden, wikkende en wegende met hem de onderwerpen die dienden behandeld te worden en de plaats die zij zouden innemen, verschaffende hem de noodige maten, de portretten der vorsten en hovelingen die een rol te vervullen hadden in de tafereelen en verder allerlei inlichtingen betreffende de kleedij der personages, de stoffeering sommiger stukken, de wijzigingen te brengen in de verlichting der zaal, die nog niet voltooid was toen Rubens zijne schilderijen begon. Rubens van zijnen kant verrichtte allerlei boodschappen voor Peiresc; hij zond hem boeken, instrumenten en andere dingen, die men niet in Frankrijk vond en wisselde met zijnen vriend afgietsels van gesneden steenen uit hunne verzamelingen.

De briefwisseling, die Rubens eerst met Valavez en daarna veel langer met Pierre Dupuy voortzette na het vertrek van Peiresc uit Parijs, was van minder vertrouwelijken aard; de

politiek, waar onze kunstenaar zich meer en meer mee inliet, neemt eene overwegende plaats in; over kunst en liefhebberij is er minder spraak; maar in letteren en wetenschap stellen de kunstenaar en de bibliothekaris voortdurend groot belang. Zoohaast er een lezenswaardig boek verschijnt wordt het door Pierre Dupuy aan Rubens gezonden; deze zegt er dikwijls zijn oordeel over en wederzijds zendt hij van hier naar Parijs de boeken die daar gezocht worden. Over de jaren 1626, 1627 en 1628 loopt de briefwisseling van die twee hoog ontwikkelde menschen, die elkander inlichtten over al wat een geleerde, een kunstenaar en een staatsman kon boeien. Geen beter bewijs van Rubens' schranderheid van geest, van zijn veelomvattende kennissen en zijne algemeene weetgierigheid dan de reeks brieven in deze drie jaren week voor week geschreven. En waar er zooveel meer uit andere tijden verloren zijn gegaan bleven ons gelukkiglijk het grootste deel dezer bewaard.



CLAUDE MAUGIS
Gegraveerd naar de schilderij van Philippe de Champagne.

Onder de mannen met wie Rubens had kennis gemaakt te Parijs en die hem trouw steunden, bevond zich Claude Maugis, abt van Saint-Ambroise, een vriend van Peiresc, penningmeester der koningin en haar raadgever in zaken van kunst. Hij was zelf liefhebber van schilderijen en gravuren en hield veel van Rubens. Hij had geijverd om het werk aan den Antwerpschen meester te doen opdragen, hij had openlijk verklaard dat er niemand anders in Europa was in staat om het tot een goed einde te brengen, er bij voegende dat de Italiaansche schilders in geen tien jaar zouden voltooid hebben wat Rubens ondernam in vier jaar te doen. Hij had zich door die krasse uiting de vijandschap aller Fransche schilders berokkend, iets waarom hij zich hoegenaamd niet bekreunde.

Ook de toekomstige kardinaal de Richelieu was gunstig gestemd voor Rubens en had met Claude Maugis gansch de zaak beredderd. Er was heel wat opschudding onder de mannen van het penseel te Parijs ontstaan, maar hun woede was en bleef machteloos. Al dit tegenwerken en wrokken kwam de koningin wel ter ooren, maar zij bleef bij hare keuze en dreigde den

voornaamsten aanhitser der misnoegdheid, den aartspriester Nardi, die het niet kon verduwen dat men hem buiten de verdere onderhandelingen had gesloten, een honderdtal stokslagen te laten toedienen, indien hij nog verder de tong roerde en zich niet uit de voeten maakte. Hiermede was echter het wrokken der Fransche schilders niet gestild. Wanneer Rubens zijn eerste doeken had geleverd, zochten zij onderduims ze te kleineeren en ze te doen afkeuren; dit gelukte evenmin. Claude Maugis verdedigde Rubens met klem en de koningin verklaarde dat zij naar al die kuiperijen niet luisteren wilde, dat zij het werk goedvond en er aan hield dat iedereen het wiste; zij bedreigde met hare ongenade al wie het wagen zou er kwaad van te spreken.



HENDRIK IV VERTREKT NAAR DEN OORLOG EN VERTROUWT AAN MARIA VAN MEDICI HET BEWIND TOE (Louvre, Parijs).

Zoohaast Rubens thuis was teruggekeerd en de handen vrij had, stelde hij zich aan den arbeid. Hij had de juiste maten der schilderijen die hij te maken had niet kunnen nemen en nu stelden Peiresc en Maugis zich aan het werk om die te bekomen van den bouwmeester de Brosse. Den 8en April 1622 kon Peiresc de maten der gewone stukken zenden. In de hoogte waren alle paneelen gelijk, metende elf voet, elf duim en half; in de breedte was de maat der acht stukken, welke tusschen de ramen links kwamen, nagenoeg juist negen voet; aan de overzijde tusschen de vensters, die op de binnenplaats uitzagen, waren zij een duim breeder, omdat de muur daar dunner en de holte der vensters kleiner was. Daar in dien tijd de voetenmaat van land tot iand en van stad tot stad verschilde, nam Peiresc de voorzorg de juiste lengte van den Parijschen voet te laten uitsnijden in een niet rekbare stof. De breedte der overige stukken zou hij later zenden.

Van dan af was de plaats der verschillende doeken reeds aangeduid. De reeks begon bij den ingang der zaal aan den kant der deur langswaar de koningin uit hare vertrekken de galerij binnenkwam, namelijk links wanneer men zich van den achterbouw naar den voorbouw van het paleis richtte. Daar bevond zich dan tusschen den ingang der zaal en het eerste venster in

den buitenmuur een smalle wandvlakte; tusschen de vensters, verder door, waren de acht vakken, elk negen voet breed; tusschen het laatste venster en den muur, aan het uiteinde der zaal, zou een der drie groote doeken komen, die elk ruim zeven meters lang zijn; tegen dien muur het tweede, en tusschen dien muur en het eerste venster aan de zijde der binnenplaats het derde. Tusschen de negen vensters, aan de zijde der binnenplaats, kwamen de acht volgende stukken; nog een smal zou tusschen het laatste venster en den muur aan de zijde van den ingang geplaatst worden. Te midden van dezen muur was de schoorsteen en nevens dezen twee deuren; boven den schoorsteen moest het portret van Maria van Medici, boven de deuren die harer ouders, Frans van Medici en Joanna van Oostenrijk, komen. Alles te zamen zouden er 21 historiestukken en 3 portretten gemaakt worden (*Œuvre.* Nrs 730-754).

De onderwerpen, geput uit de geschiedenis van Maria van Medici, zouden elkander naar tijd en orde volgen; de keus ervan gaf aanleiding tot lange onderhandelingen tusschen Rubens en Peiresc, die hier meermaals de zienswijze van de koningin en van Claude Maugis vertolkte. Men begrijpt allicht dat die keus eigenaardige moeilijkheden opleverde. Het leven van Maria van Medici, hoe woelig het ook was, kon in weinige woorden samengevat worden. Zij werd geboren, zij huwde, baarde kinderen en lag overhoop met haren man en met haren zoon; haar krakeelen wisselden af met haar verzoeningen, totdat hare verbanning een einde stelde aan de huiselijke twisten en de burgeroorlogen, door haar ontstoken. Onbeduidender en ongelukkiger onderwerp kon moeilijk een historieschilder te behandelen krijgen. Niets edelmoedigs lag in dit hart, niets schitterends of merkwaardigs in haar regeering. Alles wat er geruchtmakends, belangwekkends in te vinden was, waren daden van zelfzucht, van haat en tweedracht, zonder eenige grootheid in de drijfveeren noch in de uitvoering; daden, over welke men liever den sluier der vergetelheid hadde moeten werpen dan er het licht der geschiedenis te doen opvallen of ze door de kunst op te hemelen. En uit dien brok vorstelijk leven zonder menschelijke waarde, uit die loopbaan vol eerbewijzen zonder verdiensten en zonder eer, zou de schilder een keus doen! Gelukkiglijk voor hem was het een leven vol stoffelijken glans en praal en bij die punten van uiterlijke schittering moest hij wel en zou hij dan ook gaarne stilstaan.

De verdeeling der stof, welke de koningin eerst wilde doen doorgaan, was de volgende: in het eerste vak zou de Geboorte van Maria van Medici behandeld worden; in het tweede, hare Opvoeding; in het derde, de Aanbieding van het portret van Hendrik IV; in het vierde, het voorloopig Huwelijk; in het vijfde, de Aankomst te Marseille; in het zesde, de Aankomst te Lyon; in het zevenste, de Geboorte van den Erfprins; in het achtste, de Kroning; in het negende, de Dood van Hendrik IV en het Regentschap van de Koningin; in het tiende, de Inneming van Gulik; in het elfde, de Vrede van het Regentschap; in het twaalfde, de Godenraad of hoe de Koningin het besluit der Goden betreffende de huwelijken harer twee kinderen gaat vernemen; in het dertiende, het Huwelijk des Konings of hoe Lodewijk XIII zijn echtgenoote ontvangt in de tegenwoordigheid der koningin-moeder; in het veertiende, het Huwelijk der Koningin van Spanje, Maria van Medici's dochter. Voorloopig wilde men ten minste vier paneelen open laten en men wilde de heele reeks sluiten met de Overgeving van het Staatsbestuur in de handen van Lodewijk XIII. Tot invulling der vier opengelaten plaatsen en in vervanging van een vijfde onderwerp, dat wegviel, had Rubens in het begin van Juli uitvoerige voorstellen ingezonden; den 26en Augustus werd hem door Peiresc in naam der koningin gevraagd de volgende onderwerpen te kiezen: het Vertrek uit Parijs na den dood van maarschalk d'Ancre; het Vertrek uit Blois; het Verdrag van Angoulême; de Herneming der wapens vóór Pont-de-Cé; de volle Verzoening der Koningin met haren zoon na den dood van maarschalk d'Ancre. Nog stelde

Peiresc als mogelijke onderwerpen voor: de Intrede te Parijs en het Afscheid van den Koning die naar den Oorlog vertrekt en aan de Koningin het bewind overlaat. Alleen het laatste van beide werd goedgekeurd. Rubens zelf had er een met groote ingenomenheid aanbevolen; het wordt aangeduid onder den titel van den *Flamen* (Romeinschen priester van Jupiter, Mars en Romulus) en was waarschijnlijk geen ander dan hoe de Koningin het besluit der Goden betreffende het huwelijk harer kinderen gaat vernemen. Dit onderwerp werd niet aangenomen, doch, vermits Rubens gaarne een tooneel uit den Olympus hadde te pas gebracht, stelde hij nu voor een Godenraad vóór den veldtocht naar Gulik; dit wapenfeit evenmin werd herdacht, maar de Godenraad vond toch eindelijk zijne plaats in het stuk de Regeering der Koningin. Voor een der opengelaten paneelen werd het Vertrek der Koningin uit Parijs gekozen; Rubens maakte van dit onderwerp eene schets, die zich in de Pinakotheek van Munchen bevindt. Het stuk werd ten slotte toch weggelaten omdat, zooals men allicht begrijpt, al te onaangename herinneringen met die gebeurtenis verbonden waren.

Van de hooger opgesomde onderwerpen vielen weg, behalve de Inneming van Gulik, anders het eenige wapenfeit van belang voorgevallen gedurende het regentschap van Maria van Medici, de Intrede te Parijs en het Vertrek uit Parijs. Dit laatste werd vervangen door de Welvaart van het Regentschap. De twee stukken het Huwelijk van Lodewijk XIII en het Huwelijk der Koningin van Spanje werden tot een enkel onderwerp versmolten, dat den naam draagt van de Uitwisseling der princessen. Buiten de reeds aangehaalde gebeurtenissen, werden later nog gekozen en behandeld, het eerste en het laatste stuk: het Noodlot van Maria van Medici gesponnen door de Schikgodinnen en de Zegepraal der Waarheid. Het Verdrag van Angoulême en de volle Verzoening van de koningin met haren zoon werden uitgewerkt in drie tafereelen: de Verzoening van Maria van Medici met haren zoon, het Sluiten van den Vrede en de Ontmoeting van Maria van Medici en haren zoon.

Ten slotte bleef de keus en de volgorde aldus vastgesteld. Langsheen den buitenmuur der Galerij kwamen de tien eerste stukken: *het Noodlot van Maria van Medici, hare Geboorte, hare Opvoeding, Hendrik IV ontvangt haar portret, haar Voorloopig Huwelijk, hare Aanlanding te Marseille, de Voltrekking van haar Huwelijk te Lyon, de Geboorte van Lodewijk XIII, het Vertrek van Hendrik IV naar den Oorlog, de Kroning van Maria van Medici.* In den achtergrond der zaal bevond zich het groote stuk *de Hemelvaart van Hendrik IV en het Regentschap van Maria van Medici.* Aan de zijde der binnenplaats volgden dan weer tien stukken: *de Regeering der Koningin,* waarin Rubens den Raad der Goden te pas bracht, *de Reis der Koningin naar Pont-de-Cé, de Ruiling der Koningsdochters, de Voorspoed der Regentschap, de Meerderjarigheid van Lodewijk XIII, de Vlucht der Koningin uit het kasteel van Blois, de Verzoening van Maria van Medici met haren zoon, het Sluiten van den Vrede, de Ontmoeting der Koningin met den Koning, de Zegepraal der Waarheid.* De sporen der oneenigheid tusschen moeder en zoon waren dus niet gebannen uit de geschiedenis der koningin-moeder; de Reis naar Pont-de-Cé, die uitliep op den veldslag tusschen de troepen van den koning en die zijner moeder, en hare Vlucht uit het kasteel van Blois waren weinig verkwikkelijke herinneringen en het aflaten eener koningin langs een venster kon moeilijk beschouwd worden als een heldendaad, waardig van vereeuwigd te worden. De Verzoening, het Sluiten van den Vrede, de Ontmoeting van moeder en zoon, de Zegepraal der Waarheid herinnerden allen meer aan pijnlijke dan aan verheugende gebeurtenissen.

Rubens had zijn algemeen plan ingediend den 19en Mei 1622; den eersten Augustus daaropvolgende had de koningin het mits zekere wijzigingen goedgekeurd. Hij begon met de

schetsen der tafereelen te maken. Claude Maugis praamde Rubens voortdurend om hem de ontwerpen zijner schilderingen aan de koningin te laten toonen ; de kunstenaar weigerde even standvastig. Maugis drong dan aan opdat de schilder de schetsen der uitgevoerde stukken naar Parijs zou meebrengen, als hij zijn werk kwam plaatsen ; Peiresc verdacht den penningmeester der koningin zich die schetsen te willen toeeigenen en het bleek later dat hij juist geraden had, want zij kwamen werkelijk in het bezit van Claude Maugis, hetzij Rubens ze hem aangeboden hebbe of anderszins. Die schetsen werden door Rubens in dunne kleuren op de paneeltjes gelegd, die nauwelijks den grond bedekken ; over het algemeen zijn zij in bleeke tonen geschil-



De Kroning van Maria van Medici (Louvre, Parijs).

derd met weinig lichtwerking ; zij zijn daarbij zeer verschillig van grootte en belang. Acht ervan zijn 64 centimeters hoog en 50 breed, vier zijn 49 en minder centimeters hoog, een gaat tot 73 op 49, een andere tot 54 op 92. De twee schetsen, die zich te St-Petersburg bevinden in de Ermitage, die van *het Huwelijk van Maria van Medici* en die van *de Geboorte van Lodewijk XIII* verschillen merkelijk van de overige in afmeting en zijn slechts 33 op 24 en 32 op 23 cm. groot. Van twee stukken maakte Rubens een dubbele schets, eene kleine, die zich in l'Ermitage van St-Petersburg bevindt, namelijk *de Kroning van Maria van Medici,* en *de ten Hemelvoering van Hendrik IV,* en eene grootere die aan de Pinakotheek te Munchen toehoort. Van een paar der stukken, *het Noodlot van Maria van Medici* en *de Zegepraal der Waarheid,* bevinden zich de schetsen op een enkel paneel. Vermoedelijk werd die dubbele schets laatst van al geschilderd ; bij de uitvoering in het groot onderging hare samenstelling aanzienlijker wijzigingen dan de overige stukken. De meeste schetsen bevinden zich tegenwoordig in de Pinakotheek van Munchen, die er zestien bezit ; de Ermitage te St-Petersburg bezit er vier ; het Museum van Kopenhagen twee, die der ouders van Maria van Medici. Van twee stukken, *de Geboorte van Maria van Medici* en *de Verzoening der Koningin met haren zoon,* zijn geene schetsen bekend.

Den 3en November 1622 had Rubens de maten der drie groote schilderijen ontvangen. Hij was toen reeds aan de uitvoering begonnen en zette zijn werk met zooveel spoed voort,

dat hij in het begin van Februari 1623 kon beloven op het einde van Maart naar Parijs te zullen komen met de negen eerste stukken. Den 3en Maart verzocht hij Peiresc voor hem twee kamers te laten gereed maken in het oude Luxembourg; maar daar dit paleis door de koningin geheel was ingenomen, liet zij hem vertrekken aanbieden in het nieuwe gebouw. Deze waren echter nog niet gemeubileerd en Rubens gelastte nu Peiresc voor hem een woning te huren in de buurt. Op het oogenblik dat hij zich op reis zou begeven liet zijn vriend hem echter weten dat de koningin den 28en Maart naar Fontainebleau vertrok en er eenigen tijd zou blijven: hij zelf moest er heen om bij het hof een hangend proces te verzorgen. De kunstenaar moest dus



Hendrik IV vaart ten hemel, Maria van Medici voert het Bewind als Regentes (Louvre, Parijs).

zijn vertrek uitstellen. Den 6en Mei liet de kardinaal de Richelieu weten aan Claude Maugis dat de koningin goed vond dat Rubens naar Parijs kwam om de voltooide schilderijen in hunne lijsten te plaatsen. Voorloopig moesten zij geborgen worden in de eene of andere kamer van het paleis, waarvan Maugis den sleutel had, want de koningin wilde niet dat iemand ze zag vóór dat heel het werk ten einde was gebracht. Peiresc maakte Rubens bekend met die beslissing, de schilder vertrok onmiddellijk na de ontvangst van dien brief en den 25en Mei schreef Peiresc aan Rockox dat Rubens den dag te voren was aangekomen. Den 29en teekende hij in zijn notaboek in groote letteren aan, ten bewijze dat hij de gebeurtenis voor zeer gewichtig hield: Aankomst van den heer Rubens.

De schilder verbleef ruim een maand te Parijs; den 15en Juni 1623 kwam de koningin de negen schilderijen zien, die hij had medegebracht, en was er zeer over voldaan; den volgenden dag kwam Richelieu ze bezichtigen en kon zijn oog niet verzadigen met ze te zien en te bewonderen. Den 29en gespte Rubens zijn reiszak, het eenige wat hij meenam, steeg te paard en keerde terug naar Antwerpen na afscheid genomen te hebben van zijn vriend Peiresc. Deze bleef zelf niet lang meer te Parijs: den 18en Augustus 1623 vertrok hij naar Provence en reisde over Bordeaux, waar hij zich inscheepte om langs de Garonne verder naar het binnenland te

reizen. Onderwege schreef hij een paar malen aan Rubens; deze brieven zijn heele verhandelingen over gesneden steenen, welke zij vroeger reeds bespraken of over beelden die Peiresc onderwege aangetroffen had. Toen hij in November thuis kwam, had hij een paar treurige tijdingen mee te deelen : zijn vader was erg ziek en men had gedurende zijne jarenlange afwezigheid een deel zijner verzameling en daaronder zijne kostelijkste munten, al zijne gesneden steenen, ten getalle van meer dan twaalfhonderd en een kistje vol gouden ringen, waarin kostelijke steenen gezet waren, gestolen.

In de briefwisseling, die Peiresc in die jaren onderhield met zijnen Antwerpschen vriend, vinden wij herhaaldelijk melding gemaakt van geruchten, die te Parijs en te Rome liepen over den dood van Rubens. In Juli 1622 was aan het Fransche hof zulke mare verspreid; toen kwam zij waarschijnlijk voort uit eene overdreven voorstelling van den aanslag van Vorsterman, maar in Augustus 1624 en in Januari 1625 was die ongegronde tijding te Rome in omloop, zonder dat men ooit te weten kwam van waar het gerucht uitging of wat er aanleiding had toe gegeven. Rubens' gezondheid liet niets te wenschen over ; in de tweede helft van 1623 en gedurende het volgende jaar had hij dapper gewerkt aan de Galerij van Maria van Medici ; in de laatste dagen van 1624 liep het werk ten einde en bereidde hij zich om naar Parijs te vertrekken. Het huwelijk van koning Karel I van Engeland met Henriette van Frankrijk, Maria van Medici's dochter, zou in de maand Mei 1625 gevierd worden en vóór dien tijd moesten de schilderijen geplaatst en heel het Palais du Luxembourg in orde gebracht zijn. Rubens wilde al de doeken ter plaatse zelve nog hertoetsen en zijn laatste verblijf te Parijs zou dus van langen duur zijn. Den 12en December 1624 liet hij weten aan Valavez, dat hij rekende binnen zes weken klaar te komen ; maar hij verlangde dan nog eenige dagen om de verf te laten drogen, en daar de wagen, waarop de schilderijen zouden vervoerd worden, wel veertien dagen noodig had om van Antwerpen naar Parijs te rijden, rekende hij niet vóór het einde van Februari daar te kunnen aanlanden. Maar den 10en Januari 1625 had hij van Claude Maugis bericht ontvangen dat de koningin verlangde dat hij zich den 2en of den 3en of uiterlijk den 4en Februari te Parijs zou bevinden. Hij voldeed aan den wensch der vorstin en was daar op den gestelden dag. Geen twijfel of hij wilde in de drie maanden, die hem overbleven, sommige deelen zijner doeken nog aanzienlijk bijwerken.

Men beweert dat een brief, dien hij naar Parijs zou gezonden hebben drie weken voor zijn afreis, betrekking heeft op dien arbeid. In dit schrijven gelast hij een vriend de twee jufvrouwen Capaïo uit de Verbois-straat en hun nichtje Louysa te bespreken om hem als modellen te dienen voor Sirenen tijdens zijn verblijf te Parijs. « Die personen, voegt hij er bij, zullen mij van het grootste nut zijn, zoowel om de prachtige uitdrukking van hun gelaat alsook om hunne even schoone zwarte haren, die ik hier moeilijk vind, en om hunne gestalte. » Men vermoedt dat deze modellen moesten dienen voor de waternymfen, die zwemmend het schip begeleiden, dat Maria van Medici naar Marseille brengt. Dit is niet waarschijnlijk. De waternymfen uit de Geschiedenis van Maria van Medici hebben blonde haren en de stukken waarin zij voorkomen maakten zeker deel uit van de eerste negen die Rubens in 1622 te Parijs bracht. Daar wij ongelukkiglijk zoomin den datum van den brief als zijn verderen inhoud kennen, is het onmogelijk over den tijd waarin hij geschreven werd en over zijne ware beteekenis iets bepaalds te zeggen.

De schilderijen waren gereed op den vastgestelden dag ; de verloving van het koninklijke paar had plaats den 8en Mei 1625, het huwelijk drie dagen later. De koningin was zeer tevreden over Rubens' werk, zij getuigde het zelve aan den schilder en herhaalde het aan iedereen.

De koning kwam insgelijks de Galerij zien; het was de eerste maal dat hij het nieuwe paleis bezocht, waar hij nog geen voet in gezet had, alhoewel men er sedert tien jaar aan werkte. Zijne Majesteit bewonderde zeer de schilderijen, zooals door hen, die bij zijn bezoek aanwezig waren, aan Rubens werd meegedeeld. Claude Maugis gaf aan den koning de uitlegging over de onderwerpen en moest zijn toevlucht nemen tot velerlei verdraaiïngen en verbloemingen hunner beteekenis om te verbergen wat zij minder aangenaam hadden voor den vorst.

De schilder zelf kon den koning niet vergezellen daar hij te bed lag met een bezeerden voet. Een schoenmaker had hem bij het aantrekken eener nieuwe laars zoodanig ruw behandeld, dat hij er bijna door verminkt werd en verplicht was gedurende tien dagen in het bed te blijven liggen. Op den dag van het huwelijk woonde hij de plechtigheid bij, en daar ontsnapte hij aan een groot gevaar. Vóór den ingang der O.-L.-V.-kerk te Parijs had men eene groote stellage gebouwd, waarop de plechtigheid gevierd werd. Na de voltrekking begaf de schitterende stoet die haar bijwoonde, zich in de kerk, waar kardinaal de la Rochefoucauld, die het huwelijk had ingezegend, de mis las. Tegenover het verhoogsel vóór de kerk had men verscheiden balkons getimmerd, waar de uitgenoodigden plaats namen. Op een dezer bevond Rubens zich met Valavez en de heeren van het gevolg der Engelsche afgezanten; onder de plechtigheid braken de stijlen, die het balkon steunden, en zij die er zich op bevonden tuimelden naar beneden. Valavez, die nevens Rubens stond, viel met een dertigtal anderen en werd aan het hoofd gekwetst; de overigen bekwamen geen letsel; de schilder had den tijd om zijn voet van het vallende gevaarte weg te trekken en bleef op het nabijzijnde balkon staan.

Hij vertrok uit Parijs in het begin van Juni; hij reisde ditmaal in postkoets en kwam den elfden te Brussel aan, waar hij de aartshertogin wilde gaan spreken; maar deze was te Breda, welke stad onlangs was ingenomen door hare troepen en die zij wilde bezoeken vooraleer de vestingen werden afgebroken; den volgenden dag zette hij zijne reis voort naar Antwerpen.

Rubens was te Parijs gebleven gedurende ruim drie weken na het huwelijk van den koning van Engeland en hoogst waarschijnlijk lag de oorzaak der vertraging van zijn vertrek in de moeilijkheid, welke hij aantrof om betaald te worden. Wij kennen de overeenkomst niet betreffende het tijdstip der afrekening, maar hij zal wel bedongen hebben dat na levering van de eerste helft ervan ook een deel der hem toekomende gelden zou uitbetaald worden. In een brief, geschreven den 21^{en} April 1623, onmiddellijk vóór zijn tweede reis naar Parijs, liet Peiresc hem weten dat Claude Maugis het wenschelijk achtte dat de koningin in Parijs ware wanneer de schilder daar zijn eerste negen stukken kwam brengen, vermits het anders moeielijk zou geweest zijn dat hij het geld ontvinge dat hem toekwam. Hij zelf schreef onmiddellijk na afloop der koninklijke bruiloft aan Peiresc, dat hij ongerust was om zijne persoonlijke belangen, die leden door den toestand der openbare zaken, maar dat hij de koningin niet wilde lastig vallen met zijn aandringen op betalen. Over de onderwerpen, die hij in de Galerij van Hendrik IV zou te behandelen hebben, kon hij ook geen beslissing uitlokken van kardinaal de Richelieu. « Ten slotte, zegt hij, ben ik vermoeid van dit hof en indien men mij niet voldoet met de nauwgezetheid die ik zelf getoond heb in den dienst der koningin-moeder, kan het wel zijn, ik zeg het u vertrouwelijk, dat ik er zoo gemakkelijk niet meer zal terugkeeren, alhoewel ik, om de waarheid te zeggen, niet te klagen heb over het gedrag harer Majesteit te mijnen opzichte; de hindernissen, waarop ik stuitte, waren gewettigd en verschoonbaar. » Het schijnt dan toch dat hij voldoening bekwam en betaald werd vóór zijn afreis.

Hij zelf had zich volgens de gewoonte dier dagen mild getoond voor zijn beschermers en helpers. Wij zegden reeds hoe Claude Maugis aasde op de schetsen der Geschiedenis van

Maria van Medici en die dan ook bekwam; in December 1624 had kardinaal de Richelieu Rubens de maat laten zenden van een schilderij, die hij van hem verlangde, en de kunstenaar beloofde hem die mee te brengen, wanneer hij in Februari daaropvolgende naar Parijs zou komen. Den 10en Januari 1625 stelde hij voor dit stuk te Parijs te voltooien, vermits te Antwerpen de tijd hem daartoe ontbrak. Ook aan Monseigneur d'Argouges, waarschijnlijk een rentmeester der koningin, schonk hij een groote en schoone schilderij, geheel van zijn hand gemaakt. Welke beide laatste stukken waren weten wij niet.

Rubens had dus in drie jaren tijds een zijner belangrijkste werken voltooid en ook een der aanzienlijkste die ooit werden voortgebracht. De een-en-twintig overgroote schilderijen en de drie portretten, die de *Geschiedenis van Maria van Medici* uitmaken, wekten ieders bewondering, die van de heldin van het werk vooreerst, die harer tijdgenooten en der volgende geslachten daarna. Herhaaldelijk werden er toen en later uitvoerige beschrijvingen van gemaakt; een zekere Morisot leverde dadelijk een verklaring van de onderwerpen, die Rubens over het algemeen nauwkeurig vond, maar waarin, schreef hij, de ware beteekenis van sommige onderdeelen niet weergegeven was. Mathieu de Morgues wijdde aan hetzelfde onderwerp 24 distichen en nog in 1814 maakte de heer Charbonnet er eene verklaring van. Al deze uitleggingen waren in Latijnsche verzen gesteld. Tot op onze dagen plachten de schrijvers van Rubens' geschiedenis van elk stuk dezer reeks een breedvoerige beschrijving te geven, terwijl zij van de andere werken slechts den naam vermeldden, en zoo werd algemeen de *Galerie du Luxembourg* verreweg voor het gewichtigste werk, dat de schilder voortbracht, gehouden.

En dit was het ook wel in zekeren zin, én door zijne uitgebreidheid, én door den hoogen rang van haar voor wie het werd gemaakt, én door de pracht van het paleis waarin het plaats nam. Het werd uitgevoerd door Rubens in de volle kracht der jaren en in de volle rijpheid van zijn talent; hij besteedde er meer tijd, en wij mogen wel zeggen meer zorg, aan dan aan eenig ander; het was het eerste dat hij maakte voor een koninklijk paleis; het was het eerste en het belangrijkste dat hij wijdde aan de gebeurtenissen van zijnen tijd. Was het werk voor Rubens, den heldenschilder, niet bijzonder geschikt, voor Rubens, den onuitputtelijken schepper van verzinsels en versiersels, was het onderwerp zoo rijk mogelijk. En hij maakte ervan de schitterendste decoratieve schepping, die men zien kan, iets als de groote raadszaal in het Dogenpaleis te Venetië, maar wijzer van ordening, minder overladen door de behandelde stof.

Naar zijnen zin waren de tafereelen uit het koninklijke leven, met al hunne praal en pronk, niet rijk genoeg om aan zijn scheppingen den glans te leenen, die hij hun wilde bijzetten. Hij nam daarom zijn toevlucht tot de ideale wereld der Fabelleer en der Allegorie en ging daar figuren zoeken, die hij zoo edel van vorm, zoo sierlijk van gebaar kon maken als hij ze wenschte. Zinnebeeldige personages en bewoners van den Olympus mengde hij in overvloed tusschen zijne historische figuren. Ook stuit het wel Maria van Medici door die bovennatuurlijke wezens en die belichamingen van afgetrokken denkbeelden gedurig omstuwd te zien in haar familieleven en in de openbare plechtigheden; maar een kunstenaar der XVIIe eeuw, een leerling van Otto Vænius was gewoon zijn eigen gedachten en de daden zijner helden vertolkt te zien in dien verbloemden vorm, en zijn tijdgenooten vonden die onnatuurlijkheid eene geoorloofde en prijzenswaardige verrijking der waarheid. Van dagelijksch gebruik was toen ook die omzetting van de werkelijkheid in de verdichting, en die mengeling van menschelijke en bovenmenschelijke figuren: Paul Veronese had een goed deel zijner verheerlijking der republiek van Venetië in het Dogenpaleis op die wijze opgevat. Het hof van Maria van Medici en de Fransch-Italiaansche beschaving, die in de hooge kringen van Frankrijk hare volledigste uitdrukking



De Geboorte van Lodewijk XIII
(Louvre, Parijs)



vond, was verzot op soortgelijke vindingen van het vernuft. De schilder toonde zijn schoolsche belezenheid en bracht hulde aan de toeschouwers met te toonen dat hij ze in staat achtte zijne vindingen en spelingen te begrijpen.

Rubens zag in die hulptroepen, ontleend aan de fabel, niet alleen een uitgelezen middel om de waarheid op te smukken. Hij zag er een ander voordeel in. Zoo rijk waren de staatsiegewaden van een hof uit de zeventiende eeuw niet of de schoonheid van de naakte vormen der goden en halve goden moest hun pracht nog overtreffen, de glans uit die vleezen opgaande moest heerlijker stralen dan die van de kostelijkste stoffen. Zoo werd zijn werk een wedstrijd tusschen aardsche en bovenaardsche figuren wie het treffendste deel tot dien historischen geschilderden roman zou leveren. En moeilijk zou het te zeggen zijn of de tooneelen uit de geschiedenis dan wel die uit de verdichting het meest te loven zijn.

Als tooneelen, uit het ware leven genomen, treft ons het voorloopige huwelijk der koningin in Santa-Maria-del-Fiore met de statige middelgroep, gevormd uit de bruid, haren oom en kardinaal Aldobrandini, die hunne handen ineenlegt: Rubens had die plechtigheid bijgewoond, tijdens het eerste jaar van zijn verblijf in Italië en vertolkte dus hier een tafereel dat hem levendig getroffen had. Dan *het Vertrek van Hendrik IV naar den Oorlog en het Toevertrouwen der regeering aan Maria van Medici,* waar men tusschen den koning en de koningin den erfprins in zijn schitterend rood en wit pakje ziet; *de Kroning der Koningin,* het eenige stuk, waarin Rubens vond dat de pracht der werkelijkheid niet kon verhoogd worden door eenig zinnebeeldig bijvoegsel. Deze tooneelen zijn historisch waar, zij bezitten iets plechtigs, waar de schilder nadruk op legde; alleen in het tooneel van *het Vertrek van Hendrik IV* wordt het gemoedelijke der gebeurtenis eenigszins ten offer gebracht aan de zucht om haar statigheid bij te zetten. Dit gemoedelijke wist hij daarentegen in zijne volle menschelijkheid te doen uitkomen in meer dan één zijner voornaamste figuren: zoo Hendrik IV, die met een uitdrukking en een gebaar van verliefdheid, het portret van Maria van Medici bewondert; zoo de koningin, die met zalige ontroering in het losse gewaad en in den verzwakten toestand der kraamvrouw haar pas geboren zoontje aanschouwt; zoo nog de koningin vol moederliefde in *de Minderjarigheid van Lodewijk XIII,* vol gelatenheid in *de Vlucht uit het kasteel van Blois.*

Talrijk zijn daarbij de heerlijke gestalten aan de fabel ontleend: *de Drie Schikgodinnen,* de Drie Gratiën uit *de Opvoeding van Maria van Medici,* de drie Sirenen uit *de Ontscheping te Marseille,* de Gezondheid en de Overvloed uit *de Geboorte van Lodewijk XIII,* de Tweedracht uit *de Hemelvaart van Hendrik IV,* de Apollo, de Oorlog en de Nijd uit *de Regeering der Koningin,* de Overvloed uit *den Voorspoed der Regentschap,* de Mercurius uit *de Verzoening,* de Vrede en de Oorlog uit *het Sluiten van den Vrede,* de Waarheid uit *den Tijd die de Waarheid doet zegepralen;* allen figuren van weergalooze schoonheid, de eene prachtig in hunnen weelderigen lichaamsbouw en in hunne glansende naaktheid, de andere even bewonderenswaardig in hunne dramatische handeling of bevallige beweging. Wij willen niet beweren dat Rubens in al de stukken aan het gevaar ontsnapt is, waaraan hij zich zoo roekeloos blootstelde met geschiedenis en fabel dooreen te mengen; hij was te vermetel in zijne zinnebeelden om zich immer even gelukkig uit zijne waaghalzerij te trekken. Verdichtingen zooals Lucina, die de pas geboren Maria van Medici aan de stad Florence in de handen legt; de stad Lyon, die in een met leeuwen (lions) bespannen wagen de koningin te gemoed rijdt; het huwelijk van Jupiter en Juno dienende om dat van Hendrik en Maria van Medici af te beelden; *de Ontmoeting van Moeder en Zoon,* voorgesteld in den hemel en verduidelijkt door den Moed

die de Tweedracht in den afgrond neerbliksemt, zijn werkelijk al te ver gezochte verzinnebeeldingen.

Maar Rubens wilde schilderwerk verrichten en bekreunde zich weinig om waarschijnlijkheid; hij had kleurige figuren noodig en doschte zijne vorsten en hovelingen in gewaden van satijn en fluweel en edele metalen; hij had licht noodig, veel en verschillend, en hij liet het stralen en vallen over de tafereelen in den hemel en op de aarde; hij verdoofde het in *de Geboorte der Koningin,* hij liet het ziften en tinten door de wateren der fontein van Castalia in hare Opvoeding; hij dempte het in de kerk van Florence; hij verving het door fakkellicht in *de Vlucht uit het kasteel van Blois.* Hij had bewogen gestalten noodig: hij riep zijne Naïaden, zijne roeisters, zijn stralenden Apollo, den zegenpralenden boogschutter, zijn Oorlog en Tweedracht, zijn Koningin te paard, zijn ten hemel gevoerden Koning, zijn bliksemenden Moed, zijn opdagende Waarheid ter hulp, om van dit alles een werk te maken, dat door zijne sierlijkheid en zijn kleurenpracht het waardigst moest worden om een koninklijk paleis te sieren.

Hij zocht en trof den toon der apotheose: hemellicht in het verschiet, aardsch licht op den voorgrond; schoone menschen, rijke draperijen, pracht van gebouwen, bevalligheid van houding, adel overal; geen drama, maar verheerlijking; de historie dienstbaar gemaakt aan de ophemeling. De kleur is gekozen om den indruk van glans en glorie te verhoogen. Zooveel mogelijk worden groote roode vakken aangebracht: het gewaad van Jupiter, van de hovelingen, de draperijen in de zalen en menig ander stuk zijn in dien hoogen schitterenden toon. Dan komt het gulden geel: in de lucht, op de kleedij van de bisschoppen, van de koningin, van de godinnen en de nymphen en zoowat overal. Verder blijde kleuren: gedempt blauw, zeegroen, wit. Een paar malen moet hij wel zwart gebruiken, maar nergens wordt hij donker; gaarne houdt hij echter de achtergronden grijs om er de rijke kleuren in al hun blijheid te laten op uitkomen.

In Rubens' ontwikkelingsgeschiedenis sluit de Galerij van Maria van Medicis zich aan bij de werken van 1619 tot 1621, *de Vier Werelddeelen* uit het Keizerlijk Museum te Weenen *Castor en Pollux de dochters van Leucippus schakende* en *Boreas Orythia ontvoerende,* in welke twee laatste wij de lange kronkelende figuur der Waternymfen uit *de Aankomst te Marseille* weervinden, *de Mirakelen van Sint Franciscus en van Sint Ignatius* en meer andere. Het is zijn fleurige tijd; hij heeft zich geheel ontdaan van de beschroomdheid en koelheid, die zijne werken van 1615 kenmerken. De samenstelling is breeder, losser, overvloediger, maar de bewerking is verzorgd, de teekening nauwgezet, de omtrekken zuiver omschreven. Geene volle kleur meer, overal lichtende weerschijnen op de verheffingen en donkere op de verdiepingen; geen schamplicht meer op de rondingen der ledematen, geen blauwe modeleering meer op de vleezen, maar wel grijze doorschijnende schaduwen, wat warmer of wat koeler getint. Er is nog een ingetogenheid op te merken, die geen schroomvalligheid meer is, maar toch nog duidelijk afsteekt tegen de grootere losheid en speelschheid die hij weldra zal aannemen. De laatste hand was niet gelegd aan het werk als hij reeds had afgezien van die terughoudendheid en *de Aanbidding der Drie Koningen* uit het Museum van Antwerpen had aangelegd, die veel breeder en stouter is geborsteld en waarmede hij zijn laatste tijdperk opende. De Galerij van Maria van Medici mag aanzien worden als het laatste werk behoorende tot zijn tweede manier, die voor het eerst in *de Afdoening van het Kruis* waar te nemen is.

Het werk is voor het overgroote deel van Rubens' eigen hand; hij liet zich helpen in het schilderen der bijzaken, landschappen, gebouwen, wapens en tapijten, door één of meer zijner leerlingen of helpers, waarschijnlijk onder anderen door Wildens; misschien mogen wel het fruit

en de honden aan Snijders toegeschreven worden. Laat ons aanstippen dat het hondje, dat wij in drie der stukken aantreffen, ongetwijfeld datgene is wat Rubens, van wege aartshertogin Isabella, Maria van Medici aanbood. De overlevering wil dat Justus van Egmont Rubens hebbe bijgestaan in zijn werk en hem vergezelde naar Parijs: het is best mogelijk en wij vinden een bevestiging dier bewering in den brief, dien Rubens den 3en Juli 1625 aan de Valavez schreef en waarin hij zijn verwondering uitdrukt dat « Justus » zoo lang toeft om weder te keeren. Het is nog al waarschijnlijk dat hij hier zijn leerling bedoelt, die denzelfden voornaam droeg; tot staving kan nog dienen dat van Egmont zich later te Parijs vestigde. Gedurende zijn tweede verblijf aldaar in Juni 1623 was Rubens vergezeld door een zijner leerlingen, die ons alleen door zijn voornaam Maximiliaan bekend is. De helper bleef eenige dagen na den meester in Frankrijks hoofdstad en zooals Peiresc in zijn brief van 10 Juli 1623 aan Rubens schrijft vertrok hij eerst dien dag uit Parijs na gedurende drie of vier dagen antieke graftomben voor den Franschen geleerde geteekend te hebben.

De schilderijen bleven in het Palais du Luxembourg en in de zaal waar Rubens ze geplaatst had tot in 1802. Toen werd de vorstelijke woning tot zetel van den Senaat bestemd, de galerij werd afgebroken en de stukken van Rubens overgebracht naar den Louvre, waar zij zich nog bevinden. In het jaar 1900 werden de stukken weggenomen uit de lange galerij van den Louvre, waar zij nagenoeg eene eeuw hingen en overgebracht naar de nieuwe zalen, die toen geopend werden. Achttien der groote doeken vonden plaats in eene prachtige galerij, waar zij zich alleen bevinden en die opzettelijk ingericht is om zooveel mogelijk de oorspronkelijke omgeving van het prachtige werk te herscheppen; de zes andere stukken bevinden zich in een daarnevens liggende zaal. Zoo is aan het werk van Rubens een hulde gebracht gelijk er aan geen tweeden kunstenaar in het groote Museum werd bewezen, en zoo is zijn glanzende schepping in een midden herplaatst, waarin zij in al hare pracht uitkomt.

In des schilders tijd werd het werk niet gegraveerd maar in het begin der 18e eeuw werd het afgebeeld naar de teekeningen van Nattier en zijne twee zonen in een plaatwerk, dat behoort tot de meesterwerken der Fransche graveerkunst; een tweede afbeelding in gravuur verscheen ervan in het begin der negentiende eeuw. Onder Lodewijk XVIII begonnen en onder Louis-Philippe voltooiden de Gobelins een uitvoering ervan in tapijtwerk.

Behalve de schetsen, die Rubens schilderde voor het werk, maakte hij er nog andere studiën voor, van welke ongelukkiglijk ons niet veel ter kennis is gekomen. In de veiling Schneider (Parijs, 1876) bevond zich een studieteekening voor *het Huwelijk te Lyon*; in de veiling van Sir Thomas Lawrence (Londen, 1880) eene andere voor *de Krouing van Maria van Medici*, in de portefeuilles van den Louvre treft men nog eene krabbeling aan voor *de Meerderjarigheid van Lodewijk XIII*, in de veiling Crozat (Parijs, 1741) kwamen er verscheide studiekoppen voor van personages uit de Galerij van Maria van Medici (*Œuvre.* Nrs 1469, 1470, 1471).

Herhaaldelijk werd het werk gereinigd en gerestaureerd. Mols zegde reeds rond 1775: « Deze schilderijen zijn gekuischt en namelijk ter gelegenheid der aankomst van den koning » van Denemarken te Parijs. Men ziet ze tegenwoordig als weggeteerd, zoodanig heeft men ze » gewreven en herwreven en heeft men de bloem van Rubens' hertoetsing weggenomen. » In 1858 ondergingen zij eene nieuwe herstelling en wederom ging een luide klacht op, dat zij onder deze behandeling schromelijk hadden te lijden. Men mocht dus veronderstellen dat er van de ontvleesde schilderingen niets meer dan een geraamte kon overblijven. De beroemde Fransche schilder Eugène Delacroix, een warm vereerder en een belezen kenner van Rubens' werken, dacht er anders over: « Gij vraagt mij mijn meening over de herstelling der stukken

» van Rubens, schrijft hij aan zijn vriend Dutilleux na de herstelling van 1858; alles bijeen-» genomen geloof ik dat de bewerking goed is, zij is zelfs uitmuntend, in overweging nemende » de ontvernissing, die men gewoonlijk de schilderijen doet ondergaan. De bekomen uitslag is » dat, de vernis weggenomen zijnde, voornamelijk op de vleezen een forschheid van toon » zichtbaar is geworden, waaraan men zich mocht verwachten. » Volgens hem legde de oude vernis een soort van versmelting op de kleuren, die verdween met de reiniging, zoodat de schaduwen nu donkerder werden en de lichten den helderen glans herkregen, die de schilder hun gegeven had. Wij zijn het volkomen eens met den grooten kunstenaar en nemen niet aan dat er reden bestond tot de toen zoomin als tot de vroeger aangeheven jammerklachten. De Medici's Galerij heeft niet meer geleden dan de andere werken van Rubens, die met voorzichtigheid gereinigd zijn en veel minder voorzeker dan tal van andere die op barbaarsche wijze hersteld en verminkt werden.



ANNA VAN OOSTENRIJK, KONINGIN VAN FRANKRIJK (Louvre, Parijs).

WERKEN DOOR RUBENS TE PARIJS UITGEVOERD. — Rubens schilderde ook het portret van Maria van Medici als studie voor hare Geschiedenis; het werd nooit voltooid en bevond zich waarschijnlijk nog in Rubens' bezit toen hij stierf. Het hoort nu toe aan het Museum van Madrid en is in zijn staat van onvolmaaktheid een van Rubens' meesterstukken (*Œuvre.* Nr 997).

Maria van Medici is zittende voorgesteld, de eene hand op den gordel de andere in den schoot rustende; zij is niet jong meer, de haren zijn grijs, hoofd en leden zijn dik geworden; het zwarte kleed vormt een slechts losjes aangegeven plek, waarop de witte kraag en lobben lichtend uitkomen. Hoofd en handen der koningin zijn sober geschilderd met een ongemeene malschheid en fijnheid. Nergens in hare Geschiedenis heeft zij deze waardigheid in de houding, deze kalme fierheid in den blik, die haar voor koningin zouden doen herkennen ook door hen die van haren rang niets wisten. Het stuk is vluchtig gepenseeld maar met een zekerheid van hand gedaan, die een onverkoelde uitdrukking van het leven geeft, samenvattende in de minst mogelijke trekken den indruk, dien de schilder van de vorstin kreeg en wilde behouden.

Rubens maakte verder van de koningin een drietal teekeningen (*Œuvre.* Nrs 1514, 1515, 1516): de eene, in rood, wit en zwart krijt, hoort toe aan den Louvre en stelt Maria van Medici voor, haast vlak van voren gezien; een andere hoort toe aan de Albertina te Weenen; beide zijn meesterlijke werken, portretten vol waarheid en adel, zooals Rubens die maakte om zich te helpen bij het schilderen der modellen. Een kleine penteekening, toehoorende aan het British Museum, stelt insgelijks de koningin voor van ter zijde gezien, zij blikt zacht voor zich uit en het haar is in een hooge coifure gekapt.

De catalogus der verzameling van den hertog van Buckingham vermeldt: « de schilderij

der koningin van Frankrijk onder een troonhemel gezeten hoog 1 voet 9 duim, breed 2



Apollo op zijn wagen omringd door Uren en Luchtgeesten — Naar Primaticcio (Baron von Oppenheim, Keulen).

» voeten. » Waarschijnlijk is dit een portret van Maria van Medicis, geschilderd in 1625 voor

den beroemden gunsteling van Karel I George Villiers, hertog van Buckingham. Giustiniam Priandi schreef voor zijn meester den hertog van Mantua een verhaal van het huwelijk van Karel I met Henriette van Frankrijk, waarin het volgende voorkomt : « de buitengewone « afgezanten van Engeland hebben als gift van Hare Majesteit voor 30.000 kronen juweelen « ontvangen en Buckingham heeft een hoedband, 50.000 kronen waard, gekregen, wat niet « veel voor hen te beduiden had, vermits zij zelven aan verscheiden personen van het hof voor « meer dan 25.000 pistolen en aan den schilder Rubens eene zilveren credenza schonken van « 2.000 kronen, en dit enkel voor het maken van twee portretten. » (1) Welke de twee portretten zijn, die hier bedoeld worden is niet met juistheid te zeggen, misschien is het eene het portret der koningin onder den troonhemel dat wij zooeven vermeldden en het andere het portret van den hertog van Buckingham, dat de Pitti-Galerij van Florence bezit; misschien ook zijn het twee verschillende portretten van Buckingham. Stellig is het dat Rubens in 1625 te Parijs niet enkel het portret van den Engelschen gunsteling schilderde, dat zich te Florence bevindt, maar nog een tweede, een ruiterbeeld dat de graaf van Jersey bezit *(Œuvre.* Nr 907). Voor dit laatste werd aan Rubens 500 pond sterling, ongeveer 40.000 frank volgens de waarde van het geld in onzen tijd, betaald, een buitensporige som wanneer men ze vergelijkt bij hetgeen hij gewoonlijk voor soortgelijk werk ontving. In dezelfde verzameling van den graaf van Jersey bevindt zich eveneens een Verheerlijking van den hertog van Buckingham een zolderingstuk, waarschijnlijk voor den hertog geschilderd, maar nooit geleverd, vermits het zich nog bevond in Rubens' sterfhuis. De National Gallery van Londen bezit er eene schets van *(Œuvre.* Nrs 819-820).

Voor Buckingham's portret maakte Rubens een prachtige teekening in zwart en rood, die zich nu in de Albertina bevindt. Daar ook wordt eene teekening van de hertogin van Buckingham bewaard, een tegenhanger van die van den hertog *(Œuvre.* Nrs 1501, 1502). Het bestaan dezer laatste schijnt wel te bewijzen dat Rubens insgelijks voornemens was het portret der hertogin te schilderen, waarschijnlijk gaf hij geen gevolg aan dit plan; in elk geval kennen wij geen geschilderd portret dezer edelvrouw en vinden het ook nergens vermeld.

Gedurende zijn verblijf aan het Fransche hof schilderde Rubens verscheiden portretten der personen, welke hij daar ontmoette. Het belangrijkste is dat van de toenmalige koningin van Frankrijk, Anna van Oostenrijk, dat de Louvre bezit en daar nog altijd den naam draagt van Elisabeth van Frankrijk, koningin van Spanje, alhoewel het met deze geen de minste gelijkenis vertoont (*Œuvre.* Nr 886). De koningin zit in een rood-fluweelen armstoel, haar kleed is blauw met goud geborduurd en daarover draagt zij er een van zwart satijn, dat open is op de borst. De haren zijn omhooggestreken en een kroon, versierd met groote fijne parelen, rust er op; om den hals draagt zij een rijk snoer van smaragden en parelen en een opstaanden kanten kraag; in de handen houdt zij een tuil van rozen, leliën en jasmijnen. Links heeft men uitzicht op een rijk bewerkt paleis. Schoon is de vorstin niet; de oogen zijn dik en de oogschelen zwaar; het onderdeel van het gelaat heeft den familietrek van de Habsburgers, de vooruitspringende kin; maar de gelaatstint is blank en frisch en de handen van ongeëvenaarde fijnheid. Van haar getuigde Madame de Motteville « Hare handen en armen waren verbazend mooi en heel « Europa heeft er de schoonheid hooren van roemen; hunne tint was, zonder overdrijving

(1) A. Baschet *(Gazette des Beaux-Arts,* 1868, mai, page 493). De schrijver geeft enkel de Fransche vertaling van den Italiaanschen tekst. In dezen laatsten werd het geschenk zeker *credenza* genoemd. Dit woord duidt een schenk- of dientafeltje aan. Het is niet waarschijnlijk dat een soortgelijk meubel hier bedoeld wordt door het woord. Wij houden het er voor dat het geschenk bestond uit een schenkkan met schotel en wel de zilveren lampetschotel met pot, die voorkwam in de nalatenschap van Rubens en nu toebehoort aan baron Konstantijn de Borrekens.

gesproken, blank als de sneeuw. Het portret is zeer zorgvuldig bewerkt, in helderen toon geschilderd; maar er zit weinig leven in en de schitterende kleedij en omgeving doen het nog bleeker en doodscher schijnen. Rubens schilderde het waarschijnlijk tijdens zijn verblijf te Parijs in 1625. Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit er eene herhaling van in Rubens' atelier geschilderd; in 's meesters nalatenschap kwam er ook een exemplaar van voor en men vindt er nog meer andere vermeld, waarschijnlijk eveneens herhalingen.

Toen zal ook wel het tweede portret der koningin van Frankrijk gemaakt zijn *(Œuvre.* Nr 884), dat zich in het Museum te Madrid bevindt en waarop Anna van Oostenrijk afgebeeld is in zwarte kleedij met de handen op de knieën, een zeer verzorgd staatsieportret, waarop de vorstin er weinig bekoorlijk uitziet. Eene herhaling van dit stuk bevond zich in de verzameling der hertogen van Marlborough te Blenheim.

Het is waarschijnlijk dat Rubens ook het portret van Lodewijk XIII schilderde, althans er bestaat een gravuur van den koning, uitgevoerd in Rubens' tijd, met een opschrift meldende, dat zij naar zijn schildering is gesneden en men vindt een exemplaar van dit portret vermeld in eene verzameling, waarin dit van Anna van Oostenrijk zich ook bevond *(Œuvre.* Nr 980).

Met zekerheid weten wij dat hij de portretten van baron de Vicq, den toenmaligen afgezant der aartshertogin Isabella bij het Fransche hof en van baronnes de Vicq schilderde *(Œuvre.* Nrs 1076-1077). Beiden bevonden zich nog samen in de galerij van koning Willem II van Holland. In de veiling dezer laatste ('s Gravenhage, 1850) werd het portret van den baron aangekocht voor den Louvre, dat van de baronnes kwam in handen van een bijzonderen liefhebber.

Er kan Rubens niet veel tijd overgeschoten hebben gedurende de maanden, die hij in Parijs doorbracht om zich met ander werk bezig te houden dan dat der Medici-Galerij. Niettemin denken wij dat hij waar de gelegenheid zich voordeed studiën maakte naar de kunststukken, die hij hier en daar aantrof.

Zoo kopieerde hij twee plafonds door Primaticcio in het paleis van Fontainebleau uitgevoerd, voorstellende *Apollo Diana verjagende* en *Apollo omgeven door de Uren (Œuvre.* Nrs 565-566). De twee oorspronkelijke stukken bestaan niet meer in schildering, maar de Louvre heeft de teekeningen ervan bewaard. Rubens kopieerde ze in twee uitstekende grauwschilderingen met een weinig kleur opgehoogd, het eerste stuk bevindt zich in de Liechtenstein-Galerij te Weenen, het tweede in de verzameling van baron Oppenheim te Keulen.

Ongetwijfeld is het ook dat hij toen *het Vertrek van Loth uit Sodoma (Œuvre.* Nr 101) schilderde, dat in den Louvre hangt en vroeger aan de koningen van Frankrijk toehoorde. Het stuk draagt het jaartal 1625 met Rubens' handteekening. Het is een uitmuntend werk, betrekkelijk klein van afmeting, maar zoo breed van teekening als een groot stuk. De groep stapt vooruit in eenvoudige maar heerlijke beweging; de kommernis van Loth en zijne vrouw maken een treffend contrast met de onbezorgdheid hunner jonge, weelderig gebouwde dochters; de kleur is rijk en bont; het licht overvloedig; de schildering dun en de tonen voldoende getint en gebroken om te bewijzen dat de meester zijn trant ging veranderen. Dat het welverzorgde, geheel van zijn hand geschilderd stukje te Parijs gemaakt werd blijkt ook nog uit het feit dat hij er het hondje op afbeeldde, dat hij van de Infante Isabella voor koningin Maria van Medici naar Frankrijk had meegebracht.

De Geschiedenis van Keizer Constantinus. — Terzelfder tijd als Rubens van Maria van Medici de bestelling ontving der galerijen van het Palais du Luxembourg werd hij door

den koning gelast een reeks van twaalf kartons te maken voor tapijtwerken, voorstellende *de Geschiedenis van keizer Constantinus den groote (Œuvre.* Nrs 718-729). De bestelling werd hem gedaan tijdens zijn eerste verblijf in Parijs, dit is in Januari-Februari 1622. Reeds in de maand November van hetzelfde jaar kwamen de vier eerste kartons: *de Doop van Constantinus, de Veldslag tegen Maxentius, de Nederlaag van Maxentius* en *de Overhandiging van den Christus-standaard* te Parijs aan. Rubens had de schetsen gemaakt en had ze laten uitwerken door zijne leerlingen op doeken van de grootte der tapijten. Wij vernemen niet wanneer de overige acht stukken verzonden werden, maar zeker zal alles wel voltooid geweest zijn in 1625.



LOTH VERLAAT SODOMA (Louvre, Parijs).

Den 26en Februari 1626 beklaagt Rubens zich in een brief aan Valavez over de moeilijkheid, die hij had om te doen uitbetalen wat hem nog verschuldigd was voor dit werk.

De behandelde onderwerpen zijn *het Huwelijk van Constantinus, de Verschijning van den Christus-naam in de lucht, de Overhandiging van den Christus-standaard* (het Labarum), *de Slag van Constantinus tegen Maxentius, de Nederlaag en de Dood van Maxentius, de Zegepraal van Constantinus, de Stad Rome bekroond door de Victorie en haar gezag herkrijgende na Constantinus' zegegraal, de Wapentrofee opgericht aan Constantinus, Constantinus het bewind met zijnen zoon deelende, Constantinus Constantinopelen stichtende, de Keizer het heilig Kruis vereerende, de Doop van den Keizer.*

De Nederlaag van Maxentius is afgebeeld op eene brug, waarvan een der bogen is weggebroken. De verslagen veldoverste vlucht met zijn leger over de brug en aan de gaping gekomen storten zij in den vloed: een tooneel dat door zijne dramatische kracht aan den *Slag der Amazonen herinnert* en korter samengevat wel naast dit meesterstuk mag genoemd worden. *De Veldslag van Constantinus tegen Maxentius* is eenvoudig van schikking en stelt

de plaats en het oogenblik voor waarop beide legers en beider aanvoerders op elkander storten. Het stuk geeft niet den Rubens in zijn volle kracht, bij het behandelen van zulk een machtig onderwerp, te bewonderen en later vond hij geen gelegenheid meer om te toonen hoe hij dit meest bewogen aller tafereelen in gunstige voorwaarden hadde kunnen behandelen. Rubens had waarlijk geen geluk met zijn afbeelding van gevechten! De Veldslag, waarin Decius sneuvelt, laat slechts een groep uit het groote geheel duidelijk zien; *de Slag van Tunis* bleef in den toestand van vluchtige schets; *de Slag van Ivry* was op het groote doek aangelegd, maar werd nooit afgewerkt. De overige stukken uit *de Geschiedenis van Constantinus* zijn van veel minder belang en verdienste in hun samenstelling. *De Stad Rome bekroond door de Victorie* en *de Wapentrofee* zijn twee onderwerpen, die wij reeds aantroffen in *de Geschiedenis van Decius*, maar die daar veel eenvoudiger werden behandeld.

Weer was Peiresc de tusschenpersoon, die Rubens' belangen waarnam en hem bijstond met raad en daad bij de uitvoering van dit werk. Toen de vier eerste kartons te Parijs waren aangekomen ging hij ze bezichtigen met zes heeren, die gewoonlijk door den koning gelast werden toezicht te houden over de openbare werken. Men opende de kassen in hun bijzijn, en borg er bij hun heengaan de doeken weer in, want de koning wilde ze eerst van allen zien. Rubens had aan Peiresc eene uitvoerige beschrijving der onderwerpen gezonden en deze kon aan de andere heeren nauwkeurige uitleggingen over de behandelde geschiedenis geven. Men was zeer ingenomen met het werk en zooals men mocht verwachten van mannen uit dien kring, bewonderde men om strijd des schilders grondige kennis van de antieke kostumen en de juistheid waarmede hij, tot de nagels der schoeisels toe, had afgebeeld. Men was het ook eens om te herkennen dat men voor het werk stond van een groot man en van een verheven geest en dat zelfs, zooals het daar was en uitgevoerd door zijn leerlingen, geen Fransch schilder in staat zou geweest zijn iets dergelijks voort te brengen. Er waren ook afkeurende oordeelvellingen uitgebracht en Peiresc deelt ze onbewimpeld aan zijnen vriend mede.

Wij schrijven ze over uit zijnen brief van 1 December 1622: zij toonen hoe het werk van een schilder geoordeeld werd door een geleerden oudheidkundige; zij zijn de eenige kritiek in 's meesters tijd over een zijner schilderingen geschreven. « Van de vier kartons beviel *de Doop* » het beste, schreef Peiresc, niemand vond er iets op aan te merken en het werd in al zijn » deelen bewonderd. De Overhandiging van den standaard, die mij zeer beviel door de nauw- » keurigheid der wapenrustingen, vond veel beknibbeling, maar enkel om uw manier van de » beenen te teekenen, die gij boogvormig maakt en niet recht, zooals men pleegt. Ik herinner » mij wel wat gij mij eens zeidet over de mooie ronding der beenen van den Mozes van » Freminet en van den Sint-Paulus, namelijk dat in de natuur die vorm wezenlijk voorkomt en » de tegensprekers hebben dit niet kunnen ontkennen. Maar zij antwoordden, dat dit ontstaat » uit een misvorming of een nationaal kenmerk is, vermits er landen zijn waar iedereen krom » of ten naasten bij is. De beeldhouwers der oudheid hebben dien vorm verbannen; Michel- » Angelo, Rafaël, Correggio, Tiziano hebben hetzelfde gedaan; het komt mij dus voor dat men » hem van daag ook nog moet afkeuren, onze oogen, die aan iets anders gewoon zijn, kunnen » hem moeilijk verdragen.

» Zonder die voor ons stuitende eigenaardigheit zouden uwe kartons iedereen in bewon- » dering gebracht hebben, en indien gij naar den raad van uwen dienaar wilt luisteren zult gij » u in het vervolg naar die gebrekkigheid onzer oogen gedragen. De schilders van Ethiopië » stellen Onze Lieve Vrouw op zijn Moorsch voor, met een zwart gezicht, maar indien Michel- » Angelo of Rafaël ons nu figuren kwam schilderen met boogvormige beenen, zou hij afkeu-

» ringen zonder einde moeten hooren. Indien gij er niet toe besluit in de schilderijen der » Galerij van Maria van Medici natuurlijke houdingen voor te stellen zonder die rondstaande » beenen, zult gij weinig eer halen van uw werk, daar gij zult af te rekenen hebben met » oppervlakkige menschen, die niets goedkeuren wat tegen hun zin is. De oude Egyptenaren » die nagenoeg krom waren leenden dit gebrek aan hunne beelden en zouden niemand » schoon gevonden hebben, die van deze mismaaktheid genezen was. Onze Fransche salet- » jonkers handelen evenzoo.

» Op het karton van den Veldslag heeft men het figuur van Lucinius of van de personnage, » die kampt tegen Constantinus, ten zeerste geprezen alsook den gesneuvelde, die onder zijn » paard ligt; de geheele samenstelling heeft overigens bewondering verwekt. Het heeft » nochtans geschenen dat Constantinus bij het slingeren van zijn speer wat meer levendigheid » aan de beweging kon bijzetten en dan meent men dat de schilder den arm, die de speer werpt, » niet goed heeft weergegeven; hij schijnt een weinig ontwricht te zijn en geen natuurlijke » beweging te verrichten. Dit is alles wat men er op af te wijzen had: alleen is er nog een te » veel gebogen been, dat deze beknibbelaars niet behaagt.

» In het groot tafereel van de gebroken brug heeft men oneindig veel dingen bewonderd » en vooral de twee mannen, die zich met de handen vastgeklampt hebben en boven den » stroom hangen; de eene, de gekwetste die zich met een enkele hand vasthoudt, schijnt mij » geheel uitmuntend en onnavolgbaar te zijn en de andere, die aan de beide handen hangt, werd » prachtig gevonden. Maar ook hier heeft men een heel klein gebrek ontdekt, een bil die lager » viel dan de andere. Men hadde wel gewild dat gij met uw eigen hand een hertoetsing » haddet toegebracht aan die twee beenen.

Naar de kartons door Rubens aan den koning van Frankrijk geleverd werden door de Parijsche tapijtweverij, voor den koninklijken garde-meubles, twaalf stuk behangsels gemaakt in wol en zijde, verrijkt met een weinig goud. Later dienden dezelfde modellen nog meermaals voor andere exemplaren dier tapijtwerken. Verscheiden reeksen bevonden zich in 1730 in het bezit der kroon; nu nog bevat de bewaarplaats der Staatsmeubelen te Parijs er een; het keizerlijk huis van Oostenrijk bezit zes stuks van een exemplaar en drie van een ander. De weefsels naar Rubens' modellen werden omlijst door boorden, die niet door hem waren geteekend: rond het exemplaar, dat zich te Parijs bevindt, zijn boorden aangebracht met wapentrofeëen, altaren, busten, pedestalen die reeds gediend hadden voor de tapijten geschilderd door Rafaël.

De schetsen van Rubens bevonden zich in de verleden eeuw in de Galerij van den hertog van Orleans. Na de veiling dezer gingen zij over in verscheiden bijzondere verzamelingen. Toen zij behoorden aan den hertog van Orleans werden zij gegraveerd door Nicolas Tardieu. Wanneer men deze gravuren vergelijkt met de tapijtwerken bemerkt men dat er tusschen beiden merkelijk verschil is en dat bijgevolg hetzelfde verschil bestond tusschen de schetsen en de kartons die in Rubens' atelier gemaakt werden, en die spoorloos verdwenen zijn. Zoo ziet men, bij voorbeeld, in het stuk, waarin Constantijn den Christus-standaard aan zijn soldaten overhandigt, vier tenten; in den hemel zijn er drie engelen die een kruis dragen en in een der stralen welke er van uitgaan, leest men in het Grieksch de woorden: *Hierin de zegepraal;* ter rechterhand staat er een dwerg, die den helm des keizers opzet; op den rotsblok van waar de keizer zijn troepen toespreekt leest men in het latijn: *Toespraak waardoor Constantijn's soldaten door God aangedreven de zegepraal behaalden;* al dingen welke in de schets niet te vinden zijn.

De twee groote reeksen historieschilderingen, welke Rubens in de jaren 1622-1625 uitvoer-

de, de reizen welke hij tot driemaal toe verplicht was naar Parijs te doen en de bemoeiingen met 's lands staatkunde, waarmede hij zich begon in te laten, namen een goed deel van zijn tijd in beslag, geen wonder dan ook dat het getal werken van anderen aard, door hem in dit tijdperk voortgebracht, aanzienlijk minder was dan in de vorige jaren.

ALTAARSTUKKEN

De Martelie der H. Catharina. — De bestellingen van altaarstukken bleven echter niet achterwege en enkele van het grootste belang dagteekenen van die jaren. Een der eerste in de rij is waarschijnlijk *de Martelie der H. Catharina,* die zich te Rijsel in de kerk van dien naam bevindt (*Œuvre.* Nr 399). Zij werd geschonken door den heer Jan de Seur, raadsheer der Aartshertogen en gewonen klerk hunner financiën en door zijn vrouw Maria de Patyn. Jan de Seur stierf den 2en Juni 1621 en Maria de Patyn den 25en Januari 1668. Op hun grafzerk staat vermeld, dat zij de altaartafel en de schilderij van Sinte-Catharina schonken aan het hooge koor der kerk. Wij meenen te mogen aannemen, dat de bestelling plaats had op het einde des levens van Jan de Seur, en korts na zijnen dood, in 1622, werd uitgevoerd. Ongelukkiglijk is de schilderij zoo erbarmelijk slecht geplaatst dat het onmogelijk is zich een denkbeeld te vormen van hare kunstwaarde en van den trant der behandeling. Alleen de samenstelling kunnen wij er van zien. In het midden van het stuk knielt de martelares op een verhoogsel van drie treden, hare handen zijn gebonden; rechts staat de beul gereed met het zwaard in de hand om haar het hoofd af te houwen; links wijst een heidensch priester naar een beeld van Apollo, dat nevens een koepelvormigen tempel is opgericht, en maant de christene vrouw aan den afgod hulde te brengen. Rondom haar zijn vier vrouwen geschaard, van welke eene het haar uit den hals der martelares licht, een andere het kleed wegschuift, een derde den blinddoek voor de oogen gaat binden. In de hoogte brengen engelen haar kroon en palm aan. Rechts en links soldaten en toeschouwers. Het is een heel fraaie, maar stoffelijke voorstelling van het bloedig drama, dat zich gaat ontknoopen, duidelijk de gebeurtenis verhalende, zonder blijk van dieper aandoening. Hoe de tijden veranderd zijn : de Apollo van welken de heilige met afschuw het hoofd afwendt is voor Rubens de God zijner eigen kunst geworden; de afgod, die in den tijd der vervolgingen werd voorgesteld als een duivel, met monsterachtige vormen, is nu de verpersoonlijking der hoogste schoonheid geworden en in het Vatikaan bracht men aan zijn standbeeld een eerbiedige hulde, in afwachting dat men hem in de Corte di Belvedere als in een tempel vereeren zou !



H. Catharina — Teekening (Albertina, Weenen). (Studie voor *de Martelie der H. Catharina*).

De H. Rochus. — Veel belangrijker zijn de schilderingen, die Rubens uitvoerde voor de hoofdkerk van Aalst, die hem volgens de overlevering door het broederschap van den H. Rochus, den patroon der hopkooplieden, besteld en, zoo gaat de overlevering, 800 gulden betaald

werden *(Œuvre.* Nrs 488-491). In den staat van goederen van het sterfhuis van Isabella Brant staat aangeteekend, dat Rubens tusschen 20 Juni 1626 en 28 Augustus 1628 van wege de groote kerk van Aalst 500 gulden ontving, waarschijnlijk als afrekening voor de altaartafel. Geen oorspronkelijke oorkonden lichten ons in over de omstandigheden en den datum van het ontstaan van het werk, alleen vond men bij de herstelling van het altaar het jaarcijfer 1623 gebeiteld op een der heiligenbeelden, die het versieren. Geen twijfel of in dit zelfde jaar of wel het jaar nadien werden de schilderingen voor het altaar door Rubens vervaardigd. In 1626 graveerde Paul Pontius er het hoofdpaneel van.

Dit laatste verbeeldt den H. Rochus Christus' genade inroepende voor de pestlijders. Rubens vatte de samenstelling uiterst eenvoudig op. Hij verdeelde ter halver hoogte de schilderij in twee deelen bij middel van een halfronde welving, die een effen vloer draagt; in het bovendeel beeldde hij den H. Rochus af door Christus erkend als den patroon tegen de pest; in het onderdeel schilderde hij de zieken hunnen patroon aanroepende. In het bovendeel is alles glorie, macht, schoonheid; in het benedendeel alles lijden, ellende, gejammer. Hier ziet men drie zieken, een grijsaard, een man van middelbaren leeftijd en eene vrouw, op stroo en armoedig beddegoed liggende en zich half oprichtende om de voorspraak van den beschermheilige tegen de pest in te roepen, terwijl twee barmhartige ziekedieners hen helpen en doen hopen in de tusschenkomst van den voorspreker. Aan de uiterste linkerzijde ziet men nog het hoofd van een zieke op zijn peluw rustende. Aan de rechterzijde staat een geheimzinnige schrale gestalte als een verrezene in zijn lijkdoek recht en het hoofd boven het gewelf verheffende ziet hij wat daar gebeurt. De H. Rochus knielt er neer, de linkerhand op de borst, in de rechterhand hoed en staf houdende met zijn hond nevens zich. Met eerbiedige verwondering aanziet hij Christus, die uit den hemel is neergedaald en hem wijst op een bordje, dat een engel, achter den H. Rochus staande, draagt en waarop te lezen is Gij zult de patroon tegen de pest zijn.

Stoffelijk zijn de beide groepen van elkander gescheiden, door de gedachte zijn zij verbonden. Vol vertrouwen aanroepen de lijders hunnen voorspreker, aller oogen en handen zijn naar hem gericht; de lijn, die zoo scherp tusschen het hemelsche en het aardsche getrokken is, wordt verbroken door de gestalte in het baarkleed, die daar boven uitsteekt. Van kleur en licht is de schildering helder en harmonisch: de roode draperij van den Christus, de gele van den engel, de bruine en violette van den H. Rochus maken het bovendeel bont; de naakte vleezen der tweede groep maken deze lichtender, warmer van toon. Merkwaardig is de beweging in heel de samenstelling. Christus, die uit den hemel nederdaalt met fladderend haar en opgezweept gewaad, de H. Rochus inwendig ontroerd door de onverwachte gunst, uiterlijk bewogen door het gebaar van verrassing en de poging om op te staan, de zieken en hunne helpers, die door een zelfde hoop en een zelfde nood worden opgeheven zijn zoovele figuren vol waar en krachtig leven. De beide hoofdpersonen, de heilige Rochus en de twee zieke mannen, behooren tot de bestgelukte figuren van Rubens.

Hij bezigde in die schilderij op de duidelijkste wijze een motief, dat hij ook wel elders aanwendde: de schildering van het lichamelijk lijden, nevens die van de bovenaardsche macht, die er een einde kan aan stellen. Reeds in zijne *Mirakelen van den H. Ignatius en van den H. Franssiscus Xaverius* voor de Jezuïetenkerk van Antwerpen, evenals in *de Mirakelen van den H. Ignatius* voor die van Genua geschilderd, wendde hij het aan; in *de Bekeering van den H. Bavo* en in *de Mirakelen van den H. Benedictus,* dat onafgewerkt bleef, zal hij het nogmaals te pas brengen. Al die werken met uitzondering van het laatste werden uitgevoerd in een tijdperk van vier of vijf jaar. De schilder vond in die tegenstelling eene gelegenheid om van

de eene zijde het drama der menschelijke ellende en van de andere de heerlijkheid van het bovennatuurlijke te laten uitkomen.

Evenals in de meeste zijner groote altaartafereelen schilderde Rubens hier, bij zijn groot werk, nog enkele kleine stukjes; het altaar van den H. Rochus is het eenige, waarin die stukjes op hunne plaats gebleven zijn. Zij bestaan uit een Onze-Lieve-Vrouw met kind boven het altaarstuk en twee paneeltjes onder het groote, die men kandelaarstukjes noemde, omdat zij achter den voet der kandelaars geplaatst waren. Het eene rechts verbeeldt den dood van den H. Rochus, die sterft in den kerker, waar hij met andere gevangenen is opgesloten en waar een engel hem komt troosten. Het andere links verbeeldt den H. Rochus op wonderbaarlijke wijze gevoed door zijn hond, die hem brood aanbrengt. Deze drie kleine stukken werden door Rubens' leerlingen geschilderd en door hem hertoetst; in het groote paneel voerde hij de benedenhelft uit en liet hij het bovendeel door zijne helpers aanleggen, maar hij zelf overschilderde er een goed deel van.



De H. Rochus voorspreker der pestlijders
Naar de gravuur van Paul Pontius (Hoofdkerk, Aalst).

De Bekeering van den H. Bavo. — Een ander altaarstuk, dat wij daar zoo even noemden, behoort tot denzelfden tijd en denzelfden trant, het is de altaartafel van den heiligen Bavo, geschilderd voor de hoofdkerk van Gent *(Œuvre.* Nr 396).

Rubens had in 1612 eene schets van dit werk gemaakt, dat hem besteld was door den bisschop van Gent Karel Maes en dat zou geweest zijn een drieluik, een middelstuk met twee toevouwende zijpaneelen. Die schets bleef ons bewaard en hoort toe aan de National Gallery van Londen. Het heele onderwerp van het drieluik schilderde hij op een enkel paneel, zooals hij het deed voor de altaartafels: *de Kruisrechting* en *den H. Ildefons den kazuifel van Onze*

Lieve Vrouw ontvangende. In de schets ziet men in den achtergrond een paleis met een balkon ter hoogte van de eerste verdieping, waarop zich een groep toeschouwers bevindt. Op het portaal van een trap, die naar het klooster leidt, staan twee bisschoppen of abten, die den heiligen Bavo aan den ingang der abdij ontvangen. Een der dienstknechten van den heiligen ridder deelt dezes goed uit aan de armen, die beneden op den voorgrond te zien zijn. Links is een getimmerte, waarop de vrouw van den H. Bavo en twee dames van haar hof staan, rechts een talrijk gevolg van krijgslieden te voet en te paard; de twee zijgroepen waren blijkbaar bestemd om plaats te vinden op de luiken.

De schets was voltooid in het begin van 1612 en aartshertog Albertus had ze in de werkplaats van Rubens gezien. Bisschop Maes stierf den 21en Mei 1612, vóór nog de schilder de hand aan het groote werk had kunnen leggen. Zijn opvolger Frans-Hendrik van der Burch hadde liever het standbeeld van den patroonheilige der kerk op het hooge altaar van Sint-Bavo gezien en wilde niet hooren van de uitvoering der schilderij. Toen wendde Rubens zich den 19en Maart 1614 tot den aartshertog Albertus met verzoek tusschen te komen en aan den Gentschen prelaat te schrijven, dat hij de schilderij kende, ze goed vond en den bisschop aanried ze te laten uitvoeren. In zijn brief drukte Rubens erop dat volgens hem de schilderij van Sint-Baafs het schoonste werk was dat hij ooit had opgevat, het schoonste zelfs dat ooit in ons land was uitgevoerd. Hij voegde er nog bij, dat hij niet alleen het ontwerp van het altaarstuk had gemaakt maar ook de teekening had geleverd voor het altaar, daarin begrepen de marmeren omlijsting, het tabernakel en het voetstuk, waarin de relikwieën zouden geborgen worden. Aartshertog Albertus gaf order den bisschop van Gent te schrijven en hem te verzoeken Rubens zijn werk te laten voltooien en het te aanvaarden in zooverre hij dit wenschelijk achtte voor zich zelven en voor zijne kerk.

Deze brief had al even weinig gevolg als de pogingen, die Rubens ongetwijfeld bij den bisschop aanwendde. Deze liet zijn marmeren altaar met het standbeeld van den H. Bavo in een nis en tusschen kolommen vervaardigen door den Antwerpschen beeldhouwer Robrecht De Nole in de jaren 1615-1616. Alleen het standbeeld van den H. Bavo was geleverd toen in 1616 de bisschop tot een anderen zetel werd geroepen. Zijn opvolger Jacobus Boonen volhardde in de gedachte het altaar met beeldhouwwerk te laten versieren en bestelde nu aan de beeldhouwers Jan en Robrecht De Nole een Verrijzenden Christus met een Sint-Bavo en een Sint-Amandus, die de plaats der altaartafel zouden innemen, en een O.-L.-V. met twee engelen, die er boven zouden geplaatst worden. In 1622, vóór dat dit werk uitgevoerd was, werd bisschop Boonen tot aartsbisschop van Mechelen benoemd en Antonius Triest volgde hem den 10en Februari op. Deze was een bewonderaar van Rubens en al dadelijk bracht hij verandering in de plannen van zijn voorganger. Het beeld van den H. Bavo zou boven het altaar komen en de noodige plaats voor een schilderij van 16 1/2 voet hoog en 10 voet breed, de afmetingen van Rubens' doek, zou in het altaar opengelaten worden. De schilder hervatte nu het lang vertraagde werk, weinige maanden nadien was het voltooid en den 27en September 1624 liet Rubens door zijn vriend Jan Breughel te Gent de som van zes honderd gulden ontvangen. Waarschijnlijk was dit in betaling der schilderij van den H. Bavo, misschien ook wel enkel tot kwijting van een deel der som, vermits in de rekening der nalatenschap van Isabella Brant, den 28en Augustus 1628 afgelegd, bisschop Triest voorkomt als hebbende betaald duizend gulden aan het sterfhuis over 'tgene hij Rubens nog schuldig was. De schilderij, die eindelijk op hare bestemming was aangeland, behield hare plaats niet. Van 1702 tot 1719 bouwde de beeldhouwer Petrus Verbrugghen een nieuw altaar, dat nog bestaat en waar

het beeld van den H. Bavo weer in het midden prijkte; het oud altaar werd aan de Sint-Gummaruskerk van Lier verkocht en de Sint-Bavo van Rubens werd verbannen naar een kapel bij den ingang van het hooge koor. In 1794 werd hij naar Parijs ontvoerd; in 1811 schonk Napoleon hem aan het Museum van Brussel; in 1817 gaf koning Willem I hem aan het Museum van Gent, vanwaar hij in 1825, op verzoek der kerkmeesters, naar St-Baafs werd overgebracht. Daar werd hij in een zijkapel van den ommegang van het hooge koor geplaatst. De herhaalde reinigingen en herstellingen, die hij onderging, hebben hem totaal bedorven; van het stuk, dat een zoo bewogen bestaan leidde, blijft er weinig meer over, niet genoeg om over zijne oorspronkelijke waarde te laten oordeelen. Toen het nog slechts in schets bestond schatte Rubens het zeer hoog; wij twijfelen niet of ook het voltooide werk moet een van zijn meesterstukken geweest zijn, enkel kunnen wij het vermoeden, bevestigen mogen wij het niet meer.



DE BEKEERING VAN ST-BAVO
Naar de gravuur van F. Pilsen (St-Baafskerk, Gent).

De oorspronkelijke samenstelling is natuurlijk omgewerkt nu het drievoudig stuk tot een enkel werd samengevat. De drie vrouwen, die op het linkerluik moesten plaats vinden, staan nu ter zijde op een trede, waar drie trappen heen leiden; het gevolg van krijgslieden ter rechterzijde is verdwenen, zoo ook de toeschouwers op het balkon. Maar de ontvangst van den H. Bavo door twee prelaten aan de deur van het klooster alsook de uitdeeling zijner goederen aan de armen bleven behouden. De twee gebeurtenissen zijn boven elkander afgebeeld: het eene, de intrede in het klooster, bovenaan; het andere, de uitdeeling, beneden; de drie vrouwen staan tusschen deze twee tooneelen in. Door die samenvatting heeft de ineenzetting gewonnen, de groepen zijn dichter bijeengebracht en sterker aaneengesloten. Het is nog een der werken waarin Rubens een boeiend praaltooneel tegenover een dramatisch bewogen groep stelde en waarin de naakte vleezen van beneden het wonnen in glans van de prachtige kleedijen daarboven.

Zoekt men naar eene verklaring van den weinigen eerbied, dien verscheiden kerkelijke oversten toonden voor het in elk geval zeer belangrijk werk van Rubens, dan dunkt het ons dat die moet gezocht worden in de weelderige schoonheid der edelvrouwen en in de zeker niet aanstootelijke, maar toch onbewimpeld weergegeven naakte lichaamsdeelen in de groep der arme lieden.

De H. Fransciscus a Paula. — Nog een paar schilderijen uit dien tijd vertoonen een soortgelijke opvatting als die van de mirakeldoende heiligen. Het is vooreerst die van *Sint Fransciscus a Paula*, die wij slechts kennen uit drie verschillende schetsen (*Œuvre*. Nrs 431, 431bis, 431ter). Een dezer bevindt zich in het Museum van Dresden. In de hoogte zweeft de heilige monnik; links een gebouw, waar een trap henen leidt; vóór de poort van het gebouw een koning en een koningin van Frankrijk; op den trap talrijke personen van het gevolg, die den heilige aanroepen; beneden, nevens de trap, zieken en bezetenen, die hunne genezing van hem verwachten. Een tweede schets van hetzelfde onderwerp kennen wij uit een kopie, die zich bevindt in het Museum der Academie van Schoone Kunsten te Weenen (nr 776) en waarvan Waagen de oorspronkelijke bewerking in de verzameling van den heer Morrison te Londen zag. In verscheiden punten wijkt deze schets van de eerste af; in het oog valt het dat de trap niet stijgt tot vóór het gebouw, maar leidt naar een gewelf, dat zich uitstrekt vóór het klooster. Eene derde schets nogmaals afwijkende van de twee vorige bevindt zich in de Pinakotheek van Munchen, een kopie ervan is in het Museum der Academie te Weenen (nr 647). Moeilijk is het den tijd te bepalen, waarop het werk werd uitgevoerd. De meeste overeenkomst heeft de samenstelling uit het Museum van Dresden met die van *de Mirakelen van den H. Benedictus*, van welke wij gaan spreken; die uit de Pinakotheek van Munchen vertoont punten van overeenstemming met *de Bekeering van den H. Bavo*.

De H. Benedictus. — Een andere schilderij behoorende tot de groep der mirakeldoeners is die van *den H. Benedictus* (*Œuvre*. Nr 397). Zij bevond zich in onafgewerkten toestand in de nalatenschap van Rubens en werd door de erfgenamen ten geschenke gezonden aan Gaspar De Craeyer, den gekenden schilder, die was tusschengekomen in de verkooping van eenige der schilderijen uit het sterfhuis aan den koning van Spanje. De Craeyer verkocht ze waarschijnlijk aan de abdij van Afflighem. Bij het sluiten van het klooster door keizer Jozef II werd zij eigendom van den Gentschen verzamelaar Schamp van Aveschoot; na den dood van dezen liefhebber kwam zij in bezit van den heer Tencé van Rijsel; in de veiling van dezen laatste werd zij aangekocht door koning Leopold II. Ziehier het behandelde onderwerp: Totila koning der Gothen wondere dingen gehoord hebbende van den H. Benedictus wil hem beproeven en zendt hem een zijner dienaren in koning gekleed met een talrijk gevolg. Ter halver hoogte der schilderij ziet men de abdij van Monte Cassino, waar twee trappen heen leiden. Op de trap rechts bevindt zich de gewaande Totila met een schitterenden stoet van hovelingen; hij wordt heengezonden door den heiligen Benedictus, die met twee monniken zijner orde op het bovenportaal staat. Op de andere trap worden bezoekers door vijf kloosterlingen ontvangen. Beneden verdringt zich een groote menigte, waaronder een groep lijdenden en een bezetene door twee mannen vastgehouden. In den hemel ziet men Christus omringd door O.-L.-V., den H. Petrus, den H. Paulus en verscheiden engelen. Het pralerige overheerscht: de koning en zijn gevolg met hunne schitterende draperijen, de hemel en zijne glorie, het gewoel der bonte menigte geven aan het werk een zeer decoratief uitzicht, dat de groep der hulpbehoevenden overstemt.

De Opvoeding van Maria
(Museum, Antwerpen)



Lichtdr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen

De overeenkomst dezer schilderij met die van *de Mirakelen van den H. Ignatius en van den H. Franciscus Xaverius,* van *den H. Rochus* en *den H. Fransciscus a Paula* is in het oog springende. Het is wel mogelijk dat *de H. Benedictus* van later dagteekening dan deze allen zij, stellig is het niet uit te maken, maar in elk geval behoort het werk uit zijnen aard tot dezelfde reeks. Het is ons toegekomen in onafgewerkten toestand. Het was echter niet als de gelijksoortige een altaartafel: het meet 1.57 cm. in de hoogte en 2.38 in de breedte. Er is gezegd dat het door de abdij van Affligem besteld was; maar ongetwijfeld spruit die overlevering voort uit het feit dat het zich in dit klooster bevond.



De Opwekking van Lazarus (Museum, Berlijn).

De Opwekking van Lazarus. — Waarschijnlijk werd *de Opwekking van Lazarus*, die het Museum van Berlijn bezit wel als altaarstuk gemaakt (*Œuvre.* Nr 263). Mariette zag het in 1747 bij een koopman in schilderijen te Parijs, die het ontdekt had in de kapel van een kasteel in Frankrijk, dat hij niet noemt. Van Parijs ging het in de verzameling van den koning van Pruisen over: dit is al wat wij van het merkwaardig werk weten. Zou Rubens het gemaakt hebben voor een der edellieden, die hij leerde kennen aan het hof van Maria van Medici? Was het misschien het geschenk dat hij den heer d'Argouges aanbood (1) en waarover deze zoo tevreden was? Wij stellen de vraag omdat zij ons nog al natuurlijk voorkomt, maar kunnen ze niet beantwoorden.

De ineenzetting is eenvoudig genoeg. Lazarus is daar zooeven uit den doodslaap gewekt en is getreden uit zijn graf dat in een rotsholte gehouwen was. Zijn twee zusters zitten neergehurkt voor hem: de eene ontdoet hem van de banden, die om zijne handen en armen gewonden waren; de andere aanziet bewonderd en blij verrast Christus, die achter haar staat met de eene hand ter hoogte van het hoofd, de andere ter hoogte van de borst opgeheven. Zijne houding verraadt den machtigen bezweerder, bevelvoerende over leven en dood, en den weldoener, die den aarzelenden Lazarus aanmoedigt tot opstaan. Aandoenlijk is de uitdrukking van den verrijzende, zijn oog drukt vertrouwen uit, hij wordt aangetrokken door den forschen blik van zijnen redder, terwijl heel zijn lichaam machteloosheid en stramheid verraadt. Twee apostelen, van welke een den lijkdoek oplicht, wonen het tooneel bij. Machtig is de kleur: de roode mantel van Christus en zijn wit kleed, de witte lijkwade van Lazarus, de lichtende vleezen der vrouwen komen sterk uit op de donkere schaduwen. De borsteling is breed en

(1) Io feci al sigr d'Argouse un bel presente di un cuadro grande de mia mano propria, il quale mostro d'agradir molto. (Rubens aan Valavez, 3 Juli 1625).

krachtig, het werk dagteekent zeker van later dan van 1618-1620, waarop de catalogus van Berlijn het stelt. Er is veel meer spel en malschheid, licht en kleur dan Rubens zich veroorloofde in de jaren der schilderijen uit de Jezuïetenkerk. Zijn borstel heeft in sommige deelen reeds een losheid, die verwijst naar den tijd van overgang tusschen zijn tweede en derde manier, dat is naar 1623-1624. De schets bevindt zich in den Louvre, er staat een apostel meer op dan op de schilderij.

Rubens maakte van zijn werk nog een grauwschildering bestemd om den graveur als model te dienen. Aanstippenswaardig is de verandering, die hij hierbij aan de oorspronkelijke samenstelling toebracht. Hij verhoogde het getal der personages van zes tot zeventien. Achter de twee apostelen plaatste hij nog zes toeschouwers, die het uitgillen van verbazing bij het zien der wonderdaad; achter den Christus komen er vijf schriftgeleerden, die met wantrouwig en boosaardig oog zijn handeling beloeren. In plaats van een donkeren rotswand is hier het graf regelmatig in de rots gebouwen. De hoofdgroep is er wel niet beter, de handeling niet dramatischer om geworden, maar de stoffeering is rijker, de indruk door het mirakel teweeggebracht veelzijdiger uitgedrukt.

De Kroning van Maria. — Tot denzelfden tijd, dat is ongeveer 1625, behoort *de Kroning van Maria,* in het Museum van Brussel, geschilderd voor het altaar der O.-L.-V.-kapel in den rechterkruisbeuk der Minderbroederskerk te Antwerpen (*Œuvre.* Nr 362). Het werk is van minder belang, de heilige Maagd knielt in de wolken op de halve maan tusschen God den Vader en God den Zoon, die haar een kroon boven het hoofd houden, terwijl de H. Geest boven haar zweeft en engeltjes beneden haar fladderen. De schildering is van een leerling en werd hertoetst door den meester, die er onderaan met eigen hand een paar heerlijke engelenkopjes bijvoegde. Het Museum van Berlijn bezit eene eenigszins gewijzigde herhaling van het stuk, eveneens door leerlingen geschilderd en door den meester hertoetst (*Œuvre.* Nr 363).

De Opvoeding van Maria. — Een alleszins belangrijker werk, zeer gekend en volkomen zijn grooten naam verdienende, is *de Opvoeding van Maria* (*Œuvre.* Nr 140). Rubens schilderde het voor de Sint-Anna-kapel in de kerk der Ongeschoeide Karmelieten te Antwerpen, waar het bleef tot in 1794, toen het naar Parijs werd ontvoerd door de Commissarissen der Fransche republiek. In 1815 keerde het terug met een goed deel der aan Antwerpen ontroofde kunstschatten en nam het plaats in het Museum van Antwerpen, waar het zich nog bevindt.

Sint-Anna zit op eene bank in haren tuin; vóór haar staat Maria, die de hand waarin zij een boek houdt op de knie harer moeder neerlegt. Achter de bank en met den arm op de rugleuning rustende staat St-Joachim moeder en dochter aan te zien. Het is een tooneel van geluk en vrede. Sint-Anna heeft met liefelijke moederzorg de hand op de schouders van haar kind gelegd en blikt met oogen stralend van vreugde naar een paar engeltjes, die boven Maria's hoofd een kroon houden. Het huisgezin kent kommer noch gebrek; de moeder is gekleed als een vrouw van gegoeden stand: boven haar rood onderkleed draagt zij een zwart gewaad met pels gevoerd, op hoofd en borst een licht blank weefsel. Maria's kleed is van blauwachtige grijze zijde met een lichtblauwen sluier over schouders en borst; de bank, waarop de H. Anna zit, is van rijk bewerkt marmer; achter haar rijst een priëel op, gedragen door vierkante marmeren zuilen. Overvloedig valt het licht op de rechterzijde van het doek, het zijden kleed van Maria weerkaatst het glansend op zijn kreuken en plooien, de engeltjes in den hemel tint het met paarlemoeren weerschijnen, door de lichte grijze lucht trekt het gulden strepen. Vroolijk is het

uitzicht van het doek : ter rechterzijde rankt een klimmende rozenstruik met bloemen beladen tegen de lijst omhoog, de engelen dragen rozen in de hand, uit het prieel kijkt het loof naar buiten. Zoo moet Rubens de dagen van geluk en voorspoed herzien hebben, die hij in het ouderlijk huis sleet : de geliefde en beminnende moeder, met het opgeruimd gelaat, zijn zuster Blandina in haar jeugdige schoonheid, den tuin, die achter het huis lag met zijn bloemen en zijn looverhuisje. Alleen verhoogde hij hier het burgerlijk huishoudelijke door de uitdrukking der personages. Maria is voor hem reeds de uitverkorene, wie een hooger lotsbestemming wacht en die aan verhevener dingen denkt dan aan haar schoolboek. Zij is niet meer de burgersdochter, die hare les ontvangt; zij is de jonge heilige Maagd, de toekomende moeder Gods. Rond haar hoofd straalt een smalle gloedkroon, haar kleed glanst van zilverig geflonker aan de eene zijde en weerkaatst den rooden schijn van Anna's kleed aan de andere. Het is de apotheose der maagdelijke reinheid, die uit alles spreekt en waarin alles deelt : de engeltjes in den hemel, de bloemen aan het latwerk, de wolken in de lucht stemmen samen een lied van jeugd en vreugd.

Het is een lievelingstuk geweest van Rubens en hij bewerkte het met de zorg, die hij besteedde aan de altaartafels, die hij schilderde voor de kerken van Antwerpen en voor de naburige steden Mechelen, Brussel, Gent. Het is niet geheel van zijne hand, de onderschildering is van een zijner leerlingen, wellicht van Theodoor van Thulden, die toen hield van die lichte grijze tonen en van dat zilverige licht. Maar de meester werkte het af, hij schilderde de hoofden van Anna, Maria en Joachim; hij strooide de lichten op het kleed van Maria, op de poezelige engeltjes, in de donzige lucht; hij hertoetste het geheele werk. Het dagteekent van na de jaren 1620, dat merkt men al dadelijk wanneer men het vergelijkt bij den Kalvariënberg, die er tegenover hangt; het is losser geschilderd, de weerschijnen spelen overvloediger op vleesch en kleed, het licht is overvloediger en blanker, alle teekenen van lateren trant, en bewijzen van vrijer hanteering van het penseel. Uit hoofde van het ruim aandeel, dat helpers er aan namen en bij gebrek aan eenige oorkonde over zijn ontstaan ware het moeilijk een bepaalde dagteekening voor het werk aan te geven, indien niet een aanduiding van den tijd, waarop het ontstond, in het stuk zelve te vinden ware. Het model voor Maria is niemand anders dan de jeugdige Helena Fourment, Rubens' toekomende tweede vrouw. De reeds vrij wel gevormde jonge vrouw, die in haar zestiende jaar bruid zou worden, kan tien of elf jaar oud zijn; daar zij geboren werd in 1614, moet het stuk in 1624 of 1625 gemaakt zijn. Ik heb de overtuiging dat de H. Anna, met zooveel ingenomenheid geschilderd door Rubens, de goede moeder met haar verstandige en innemende trekken, die men nog in meer dan één stuk aantreft, niemand anders verbeeldt dan Maria Pypelinckx, Rubens' moeder.

Ik herinner mij dat ik een dag of wat nadat die gedachte bij mij was opgekomen in den winkel trad van een Antwerpschen prentenkoopman en daar de voortreffelijke gravuur naar het stuk door Schelte a Bolswert gesneden ziende liggen aan den kunsthandelaar vroeg, of hij wist wie de personages voorstelden. Zonder aarzelen antwoordde hij mij. « Gewis : « Maria is Helena Fourment, Anna is Maria Pypelinckx en Joachim is Jan Rubens » — « Waarom « denkt gij dat ? » vroeg ik heel nieuwsgierig. — « O ! het is een oude overlevering, die mij door « mijn oom, die voor meer dan zeventig jaar dezen winkel hield, mij werd meegedeeld en die « door alle Antwerpsche kunstenaars gekend was. » Ik stond een weinig teleurgesteld door de bevinding dat mijne gewaande ontdekking er geene was, maar niet minder voldaan mijn vermoeden aldus door de overlevering bevestigd te zien. Is die overlevering nu ook gegrond, wat betreft Rubens' vader? Ik durf het niet beweren, maar stip enkel aan dat het model, dat hier voor Joachim diende, voorkomt op meer dan één van Rubens stukken, bij voorbeeld op de O.-L.-V

met den papegaai uit het Museum van Antwerpen, die elf jaar vroeger werd geschilderd en waarop de personage wel evenveel jaren jonger schijnt.

De Aanbidding der Koningen. — Voor eene andere kerk van Antwerpen, die van Sint-Michiels abdij, schilderde Rubens de belangrijkste altaartafel van de jaren 1622-1625, namelijk *de Aanbidding der Koningen*, die zich nu in het Museum van Antwerpen bevindt (*Œuvre*. Nr 174). De schilderij werd besteld door den abt Mathias Irsselius voor het hoofdaltaar van de kloosterkerk en betaald in twee helften elk van 750 gulden, de eerste op 23 December 1624, de tweede den 29en Augustus 1626. Wij mogen aannemen dat tusschen deze twee datums de voltooiing van het werk valt, dus in 1625. Het stuk is niet alleen merkwaardig in zich zelve, maar nog omdat het in Rubens' trant een gewichtige wijziging aanduidt en de reeks der werken van zijn derde en laatste tijdperk opent.

Te midden op den voorgrond knielt een der koningen met het wierookvat. Niet als in vroegere Aanbiddingen is het een eerbiedwaardige grijsaard, hier is het een krachtig figuur van gevorderden leeftijd met lange zwarte haren en een grijzen baard. Hij draagt een wit koorkleed, waarop een koorkap ligt van gulden stof, rijk met edelsteenen en hermelijn versierd; nevens hem zijn page, van wien men alleen het hoofd ziet en een brok van zijn hoogblauw kleed. Ter linkerhand van deze eerste groep staat de oude koning met langen witten baard, een neus en een blik als van een roofvogel. Hij is gekleed in eenen onmetelijken rooden mantel, die in breede vouwen naar den grond daalt. Achter zijne beide reisgezellen staat de negerkoning, machtig zich uitstallende in het midden met zijn tulband van lichte zijde en zijn groenen tabbaard. Ter rechterhand, O.-L.-V. in rood boven- en blauw onderkleed, het kindeken vasthoudende, dat zich in zijn kribbe met wit kussen, schapenvacht en stroo opricht. Tegen den grond de os, die zijn zwaren kop uit de lijst steekt. Daar rond en daar tusschen Sint-Joseph en een half dozijn mannen van het gevolg der koningen, hoogerop nog een half dozijn, waaronder één te paard en twee op kemels. Tot bekroning de blauwe lichtende hemel en de donkerbruine timmering van den stal, die op de puinen van een rijk antiek gebouw rust.

Er is veel beweging in al die menschen: de knielende koning, die eerbiedig naar het kindeken ziet, het hoofd voorover gebogen; de roode koning, die met grimmig gebaar zijn schaal vooruitsteekt; de neger, die naar Maria en haar kind blikt als wilde hij ze verscheuren of ontvoeren; de mannen van het gevolg, vooruitdringend, vooroverhellend om niets van het tooneel te laten ontsnappen. De schikking der personages is wel berekend; de voorste is geknield, de volgende rond en boven hem geschaard, met een tweede rij hooger op geplaatst om zoo decoratief mogelijk de hooge lijst te vullen. Er is in allen meer nieuwsgierigheid te bemerken om het ongewone spektakel te zien dan eerbied vóor het goddelijk kind. Het stuk is heel theatraal en wellicht het meest pralerige, dat Rubens ooit schilderde, maar ook een dergene waarin zijn kracht als kolorist het meest te bewonderen valt en, zooals wij zegden, het eerste waarin hij een nieuwe manier van kleuren aanneemt, die hij nog wel verder doorvoeren, maar niet meer verlaten zal. In de stukken van 1612 tot 1624 legde hij de verwen in groote vakken, scherp van elkander gescheiden, op zich zelven staande, door duidelijk geteekende omtrekken omboord; zijne lichteffecten berusten op tegenstelling van donker en bruin tegen elkander opwegende, elkander doende uitkomen. Wel is er verschuiving op te merken tusschen de eerste en de laatste werken van dit tijdperk, tusschen *den Ongeloovigen Thomas* en *de Geschiedenis van Maria van Medici* en is gaandeweg de kleur meer versmolten, het licht blonder, de vormen zachter en malscher, de lijnen minder scherp, de penseeling losser en speelscher



De Aanbidding der Koningen
(Museum, Antwerpen)



Heliogr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen

18

geworden; maar over het algemeen blijven de hoofdtrekken van al die werken dezelfde en plotseling is er nu een ommekeer op te merken in *de Aanbidding der Koningen*. De harmonie der kracht maakt plaats voor het samengaan der verfijnde ontlede tinten. De kleur ligt niet meer in groote vakken en bestaat niet meer uit enkele hoofdtonen: zij is verbroken, vol spel en weerschijnen en inwerking van toon op toon. In de figuren op den voorgrond is dat spel in al zijne liefelijkheid doorgedreven. In den geknielden koning overheerschen de lichtende, doorschijnende, heldere tonen: zijn wijd blank koorhemd is geribd alsof het pas uit de gestreken plooien losgevouwen was; op den schouder is het van witte vaste kleur, maar lager wordt het doorschijnend, latende het donkere onderkleed doortinten. De gulden banden, die over den bovenarm liggen, vallen langs den rug weg en leggen daar op de ronding van het lichaam en in den sleep, die golvend op den grond daalt, nog doovende gulden weerschijnen, die ontgloeien onder de weerkaatsing van het roode kleed van den grijzen koning. Over de borst hangt de guldene kap met de kleurige edelsteenen en den hermelijnen boord. Op de brekingen der stof straalt daar de heldere goudtint, terwijl in het vooruitvallende deel de vlam uit het wierookvat een vuurrooden boord op het rijke weefsel legt.

De negerkoning staat overeind. Om zijn machtig midden spant de groene zijden stof en de ronding wordt door het licht in gewaterde, zeer lichte tonen gezet, die naar beneden verdooven en naar boven in met schaduw doorstreepte tonen verdonkeren. Rond den gordel loopt een lichte zijden sluier met gouden strepen, aan den hals vonkelt een rooden karbonkelsteen, op de schouders ligt een donker groenachtige mantel met lichtbruinen pels. De hand, die op de heup rust, steekt uit een blauwe mouw en waar deze den pelsmantel raakt komt een lichtgroen met goud doortint den overgang tusschen het donker groen en het helder blauw verzachten. Tusschen den negervorst en den koning op den voorgrond, staat de page, die met zijn blond hoofdje en zijn blauwe mouw hier den overgang maakt tusschen het groene kleed van den rechtstaande en het witte kleed van den knielende.

Het grijze hoofd van den ouden koning rust op zijn onmetelijken rooden mantel, die niet in effen regelmatige plooien neervalt, maar in kronkelende lijn van de schouders tot de voeten daalt. Op den buitenkant is hij bewerkt met teekeningen in het goud; de binnenzijde, die over den schouder omgeslagen is, is effen rood. Op de boorden wordt de mantel opgeheven; door de gaping ziet men het onderkleed van onbestemde blauwachtige kleur met gulden sieraden bezaaid en geboord met een breeden pels van donkere schemerende tinten; de mouw tegen de hand, welke uit den mantel vooruitsteekt, heeft de blauwachtige kleur van het onderkleed. De handen, die vaas en deksel vasthouden, zijn door het geglim van de gouden vaten en het rood kleed aangestoken en schijnen te vlammen. In de mouwen van den mantel zijn mollige donkere schaduwen genesteld, die de zwaarte en de donzigheid van het kostelijk weefsel doen uitkomen.

Maria staat aan de donkere zijde van het tooneel. Haar rood kleed is geplekt met lichtroze en donkerbruine tinten, haar blauwe mantel heeft licht- en donkergroene weerschijnen, over den schouder hangt een sluier, die aan de eene zijde lichtbruin is en den overgang vormt tusschen het blank vleesch en het roode kleed en die aan de andere zijde lichtgroen is en daar een middeltoon legt tusschen het roode kleed en den donkerblauwen mantel, die hoog boven den schouder geheven is. Vóór Maria ligt het Jesuskind, dat met zijn doezelig blanke vleesch en het witte linnen, de lichtende schapenvacht, het stroo, den ossenkop en den grond een lichtenden hoek maakt uit de mengeling van blank, grauw en bruin.

In de bovenste helft overheerschen de grauwe onzijdige tinten, donkerbruin rechts, licht-

bruin links, met weinige sprekende tonen. Het warm getinte hoofd van Jozef, het witte kleed van den dienaar, die zich helt over den negerkoning, de streep van de roode glimmende jak van een neger, de roode muts van een kemeldrijver, de blauwgroene hemel met halfwitte wolken, de marmeren kolommen, de helmen van een paar soldaten en de lichte kleuren en hoofden van twee andere dienaren, de rozekleurige muts en het blauwachtig gewaad van een paar ruiters doen zich op bescheiden wijze gelden.

Rubens is nu vooral schilder; de eenheid der handeling is bijzaak geworden en de beteekenis van elke personnage op zich zelve is verminderd. De hooge samenwerking der kleuren is hoofdzaak geworden. Hoe eindeloos verbrokkeld tonen en lichten over zijn schilderij verspreid liggen, zij hangen toch sterker samen dan vroeger en voor het eerst laat in deze *Aanbidding der Koningen* zich duideiijk eene nieuwe ordening van tonen gelden. Er is niet alleen meer werking der kleuren op elkander, er is uitstraling van het middelpunt naar de buitenzijde, samenstemming van al de deelen met elkander. Elke brok, op zich zelven beschouwd, heeft minder beteekenis, maar het algemeen effect is rijker, machtiger. In het midden heeft men als brandpunt van kleur en licht het witte koorhemd van den geknielden koning met zijn gulden kap, waarop de vlam van het wierookvat roode vuurtonen legt; daar rond als eerste verzwakking van glans het roode kleed van den grijzen koning, het bronsgroen kleed van den negerkoning, het blauwe weerschijnende en het steenroode gewaad van O.-L.-V. met het mollige lijfje van Jesus en met den geweldigen ossenkop. Hooger op de kring der halfbetoonde koppen van meesters en gevolg; verder door de gebruinde lichamen der dienaarschap en het gedempte blauw des hemels. Dit alles maakt een geheel, verbonden en versmolten, samenwerkende in al zijne tinten en weerschijnen om een machtige kleurensymfonie te vormen. Niet voor de eerste maal treft ons Rubens' stelsel rondom de hoofdfiguren de overige personages te scharen, wij merkten het reeds op in *de Afdoening*. Maar ginder was de hoofdpersoon der handeling het middelpunt van licht en kleur en was zijn overheersching ook gewettigd door zijne beteekenis. Hier is het middelpunt een personage van ondergeschikt belang; niet om den rol die hij speelt maar om kleur en licht, die de kunstenaar er laat op vallen, wordt hij hoofdpersoon in de samenstelling.

Het verschil tusschen den *Kalvariënberg* van 1620, en dit stuk is overgroot: daar straalde nog het geweldige volle licht, de groote kleurenvakken, de naakte vleezen, de kunstige en dramatische beweging van elk figuur, daar werd nog veel gewicht gehecht aan de handeling, aan het uiterlijke leven; hier is haast uitsluitend gedacht aan de harmonie en aan de versmelting der tonen; de figuren gelden slechts door de plek, die zij maken, door hunne glanzen en weerschijnen; zij handelen minder dan zij verrijken, hun eigen bestaan smelt weg in de samenwerking hunner tinten. De kleur zegepraalt, het licht is overvloediger geworden, maar heeft nog niet de blondheid, de overweldigende kracht verkregen, die het later bekomt. Rubens zal zijn weg voortzetten op de nieuwe baan, die hij is ingeslagen en stapsgewijze den afstand doorloopen, die *de Aanbidding der Koningen* scheidt van de altaartafel zijner grafkapel. Hij blijft altijd de dramatische kunstenaar bij uitmuntendheid, maar hij wordt meer en meer de ongeëvenaarde kolorist; de toovenaar met kleur en licht heeft plaats genomen nevens den menner van menschelijke hartstochten en den bezieler van menschelijke lichamen en zal dezen meer en meer gaan overheerschen.

De schilderij werd in 1794 door de Commissarissen der Fransche Rupubliek naar Parijs gevoerd en keerde in 1815 terug. De schets van het merkwaardig stuk bevindt zich tegenwoordig in het Wallace-Museum te Londen. Zij verschilt merkelijk van de afgewerkte schilderij; de

twee koningen op het voorplan zijn anders van vorm en houding; de beide pages staan op de uiterste linkerzijde, en in den achtergrond ziet men in de plaats der kolommen mannen van het gevolg der koningen.

Het Museum van Cassel bezit het portret van een Europeaan in oostersch kostuum, die klaarblijkelijk tot model gediend heeft van den negerkoning uit deze *Aanbidding (Œuvre.* Nr 1091). Zijn houding is dezelfde en zijne kleedij, ofschoon verschillend van kleur, is uit stukken van gelijken vorm als die van den zwarten koning samengesteld. Tot voor korten tijd was het onbekend wie de westerling met oostersch kostuum mocht zijn. Een gelukkige vondst in het archief der kerk van Schooten, een dorp in de nabijheid van Antwerpen, gaf de oplossing van het raadsel. Nicolaas Respani of Respaigne, een Antwerpsch koopman, die in het begin der zeventiende eeuw te Venetië gewoond had met zijn eerste vrouw, verleed den 22en November 1647 zijn testament en bepaalde daarin, dat hij aan zijne tweede vrouw sijn turcks contrefeytsel gemaeckt van Rubbens naliet. In 1619 was Respani reeds te Antwerpen teruggekeerd en hertrouwde daar den 24en October van dit jaar. Terwijl hij in Italië verbleef bezocht Respani Jerusalem en ontving er den titel van Ridder van het H. Graf. Toen hij te Antwerpen teruggekeerd was liet hij zich in 1623 of 1624 in de kleedij der orde schilderen en zat hij als model voor den negerkoning in *de Aanbidding der Koningen* uit het Museum van Antwerpen. Hij verkeerde in den kring, waar ook Rubens thuis behoorde; van 1623-1624 tot 1630 maakte hij deel van de rederijkkamer de Violier; den 23en October 1627 was hij getuige bij het huwelijk van Elisabeth Fourment met Nicolaas Piquery. (1)



Portret van Nicolas Respani (Museum, Cassel).

In het Museum van Oldenburg treft men een mansportret aan met een langen baard, gekleed in een pelsmantel, met een gouden ketting om den hals, die aan een ander figuur uit deze *Aanbidding der Koningen* herinnert en in denzelfden tijd geconterfeit werd *(Œuvre.* Nr 1110).

(1) P. Genard : *P. P. Rubens.* Blz. 412. Max Rooses : *De Man in het oostersch gewaad uit het Museum van Cassel,* Rubens-Bulletijn, V, 103.

MYTHOLOGISCHE STUKKEN. — Van denzelfden tijd en in denzelfden trant als *de Geschiedenis van Maria van Medici* zijn enkele werken behoorende tot de fabelleer en de geschiedenis Vooreerst *Venus die zich warmt,* toehoorende aan het Museum van Brussel *(Œuvre.* Nr 700). De schilderij bevindt zich niet meer in haren oorspronkelijken toestand en heet tegenwoordig *Venus in de grot van Vulcanus.* Links ziet men den God van het vuur werkende in zijne smidse; Venus komt hem opzoeken, zij houdt Cupido bij de hand, maar wendt het hoofd om en ziet naar Pan, die, neergehurkt achter haar, aan de godin der liefde vijgen, granaten, abrikozen en appels aanbiedt. Achter deze godheid staan Pomona, een mand met fruit op de schouders houdende en Ceres met een kroon van korenaren op het hoofd. Oorspronkelijk stond er in de plaats van Vulcanus een oude vrouw, die zich de handen aan een lollepot warmt, nevens haar een kind, dat het vuur aanblaast en een jongen, die hout aanbrengt. Deze groep werd er uitgesneden en vervangen door Vulcanus. Van de weggenomen brok is een andere schilderij gemaakt, die zich nu in het Museum van Dresden bevindt *(Œuvre.* Nr 861). Dat die splitsing wel degelijk heeft plaats gehad wordt bewezen door een oude kopie naar de schilderij in haren vroegeren staat, die zich in het koninklijk Museum van den Haag bevindt en door een tweede kopie, die in 1882 te koop geboden werd met de verzameling van den heer Ruppertshoven von Boll te Weenen. Een derde kopie door Matthijs van Bergen bevindt zich in de verzameling des konings van Pruisen te Berlijn. Een tweede klaar bewijs levert het stuk uit het Museum van Brussel op; daarin ziet men nog duidelijk genoeg de lijn, die de later aangebrachte brok van het oude paneel scheidt, welke lijn geheel overeenkomt met een der boorden van het uitgezaagde deel in het Museum van Dresden. Waarschijnlijk vond een der bezitters van het oorspronkelijk werk sommige figuren wat te naakt en wilde hij zich van de heidensche godinnen ontdoen,

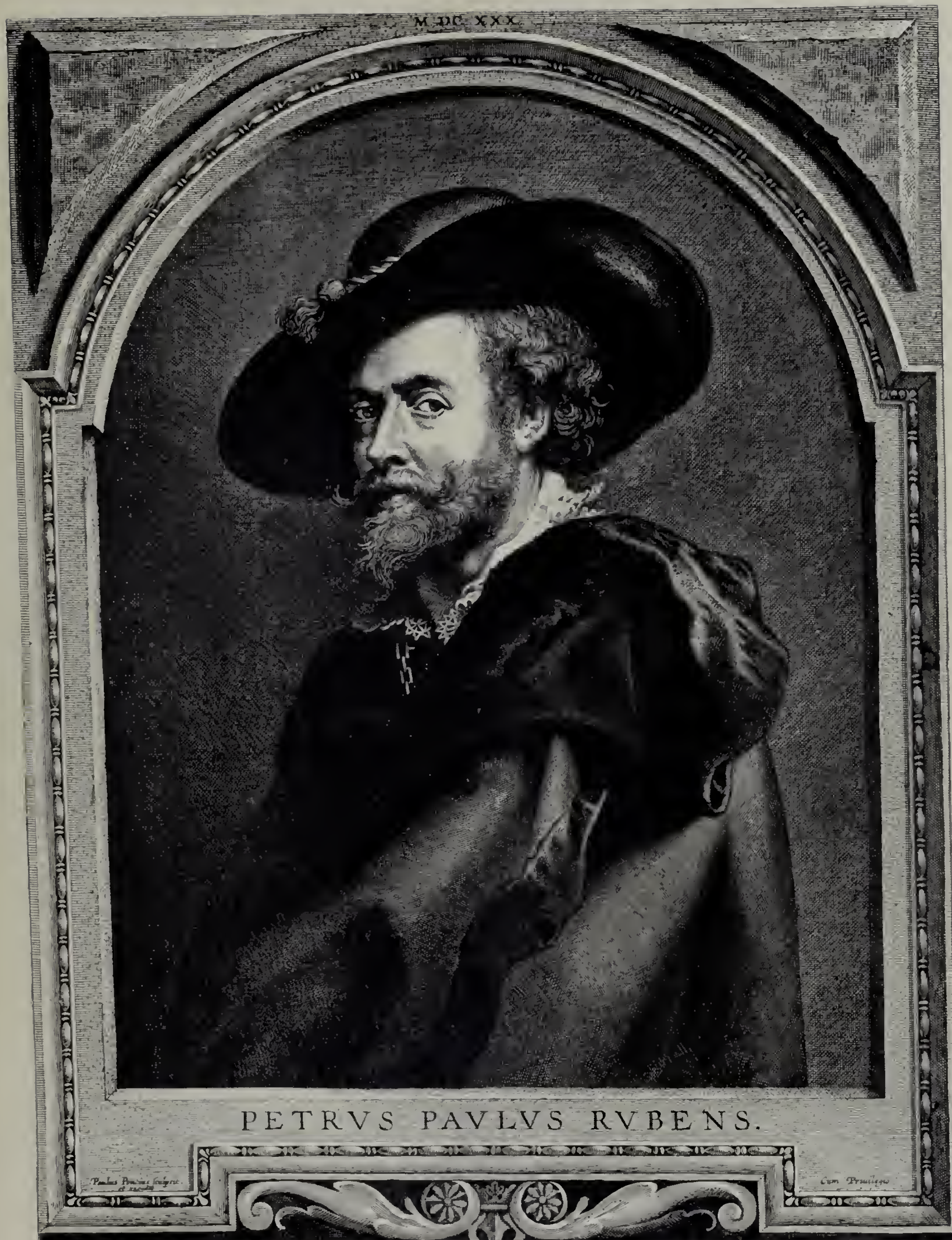


OUDE VROUW EN TWEE KINDEREN DIE ZICH WARMEN (Museum, Dresden).



PETRUS-PAULUS RUBENS
Naar de gravuur van Paulus Pontius
(National Gallery, Londen)

PETRUS-PAULUS RUBENS
Naar de gravuur van Paulus Pontius
(National Gallery, Londen)


M DC XXX
PETRVS PAVLVS RVBENS.

maar de oude vrouw met de twee kinderen behouden. Deze groep was dan ook verreweg het beste deel van het werk: de warme, blankgele lichten, die uit den vuurpot opstijgen en overgaan in hoogroode tonen, met doorschijnend bruin daartusschen, de zachte werking van den lichtgloed op de gezichten der vrouw en der kinderen, het wegdommelen der klaarheid in de donkerheid der grot zijn prachtig weergegeven. Het is in het groot hetzelfde effect als dat wat Rubens in navolging van Elsheimer aanbracht in zijne *Vlucht naar Egypte* uit het Museum van Cassel. Het onderwerp is hetzelfde als dat zijner *Verkouden Venus* uit het Museum van Antwerpen. De groep van de oorspronkelijke schilderij, die te Brussel overblijft, is even als de brok te Dresden geheel van Rubens' hand.

Onder de stukken aan de fabelleer ontleend valt nog te vermelden *de Tiger en de Overvloed* of liever *Neptunus en Cybele*, verbeeldende het verbond van Aarde en Water, waarvan twee exemplaren gekend zijn, het eerste toehoorende aan het Museum l'Ermitage te St-Petersburg in Jordaens' trant geschilderd, maar wel van Rubens' hand en van den tijd toen hij de galerij van Medici uitvoerde; het andere in privaat bezit *(Œuvre.* Nrs 683, 684).



VENUS EN CUPIDO (Sedelmeyer, Parijs).

HISTORISCHE STUKKEN. — Tot de geschiedenis behoort een belangrijk stuk uit die jaren: *Thomyris en Cyrus* uit de verzameling van graaf Darnley te Cobham-House *(Œuvre.* Nr 791). Te midden van het tooneel houdt een slaaf het afgehouwen hoofd van koning Cyrus over een koperen bekken, waarin hij het bloed laat druipen; links de koningin Thomyris met de vrouwen van haar gevolg, rechts een dichte groep hovelingen en krijgslieden, in den achtergrond de rijkbewerkte kolommen van het paleis. Het is een heel decoratieve voorstelling, waarvan de praal en de glans niet geschaad worden door de ijselijkheid van het beulenwerk, dat verricht wordt voor de oogen der rijk opgesmukte barbaarsche vorstin. Alle toeschouwers schijnen tamelijk onverschillig aan het bloedig tooneel; alleen Thomyris drukt haren afschuw uit door krampachtig de hand met uitgespreide vingers op te lichten. Het is een eigenaardigheid in meerdere werken van Rubens op te merken, hoe hij de wreedste tooneelen laat plaats grijpen in een midden en tusschen eene omgeving, waar alles getuigt van weelde bij de menschen en van rust en zonnigheid in de natuur. Het werk dagteekent van den tijd der Medici-galerij; een der vrouwen uit Thomyris' gevolg draagt een hondje gelijk dat wat de schilder aanbood aan de koningin-moeder van wege de aartshertogin Isabella. Vóór deze en de nevens haar staande vrouw teekende Rubens eene studie, die zich in de Albertina bevindt *(Œuvre.* Nr 1566). De pages, die den sleep van Thomyris' kleed dragen, zijn Rubens' kinderen:

Albertus geboren in 1614 kan negen, Nikolaas geboren in 1618 kan vijf jaar oud zijn : het werk moet dus uitgevoerd zijn in 1623. Rubens hernam later hetzelfde onderwerp en behandelde het in de schilderij die de Louvre bezit, een stuk dat hij met eigen hand uitvoerde, terwijl zijn eerste *Thomyris en Cyrus* door een zijner leerlingen aangelegd en enkel door hem hertoetst werd.

Een ander belangrijk stuk, dat helaas is verloren gegaan, *Cambyses en de Rechter (Œuvre.* Nr 793), werd door Rubens voor de zaal van het Magistraat op het stadhuis van Brussel geschilderd, tot heilzame vermaning aan de rechters. Het werd hem den 6en April 1622 drie duizend gulden betaald, maar eerst rond het midden van het jaar daaropvolgende voltooid; (1) het werd vernield in den brand gesticht door de beschieting der stad in 1695.

PORTRETTEN. — Verscheiden portretten dagteekenen uit die jaren. Behalve dat van Nikolaas Respani kennen wij het vrouwenportret, toehoorende aan Sir Charles Butler en het opschrift dragende *Virgo Brabantina (Œuvre.* Nr 1103): een jonge vrouw, de handen over elkander leggende op den gordel met een halssnoer van witte paarlen, een ketting en een broche met edelsteenen gesierd op de borst: een prachtig portret van een onbekende vrouw door Rubens' hand uitgevoerd.

Van 1624 is gedagteekend een portret van Emanuel Sueyro, ridder der Christus-orde en geschiedschrijver, dat gegraveerd werd door Petrus De Jode voor de *Anales de Flandes* en dat wij alleen uit die gravuur kennen (*Œuvre.* Nr 1065).

RUBENS' EIGEN PORTRET. — In de jaren 1623-1624 schilderde Rubens zijn eigen portret (*Œuvre.* Nr 1043), dat wereldberoemd is geworden en hem te zien geeft zooals hij verlangde dat het nageslacht hem zou blijven kennen. Op verzoek van koning Karel I van Engeland, toen nog prins van Wallis, vervaardigde hij het stuk. Graaf Danby (lord Danvers) verlangde een geschenk te doen aan zijnen vorst en verzocht den Engelschen zaakgelastigde te Brussel, William Trumbull, met Rubens te onderhandelen ten einde des schilders portret te verkrijgen voor de verzameling van den prins. Den 1en Maart 1623 deelt William Trumbull dit nieuws mede aan Sir Dudley Carleton en den 10en Januari 1625 schrijft Rubens aan zijn vriend Valavez : « De prins van Wallis is de grootste liefhebber van schilderijen onder alle vorsten der » wereld. Hij heeft reeds een stuk van mijn hand en heeft mij door den zaakgelastigde van » Engeland, die te Brussel verblijft, met zooveel aandrang mijn portret laten vragen, dat er » geen middel bestond het hem te weigeren, alhoewel het mij niet betamelijk scheen mijn » portret te zenden aan een prins van zoo hoogen rang. Maar hij deed mijn bescheidenheid » geweld aan. » In den catalogus der schilderijen van koning Karel I stond het stuk aangeduid als : « Aan den koning geschonken door Milord Danby. » Het bevindt zich tegenwoordig nog in de koninklijke verzameling te Windsor.

Het is haast overbodig het stuk te beschrijven. Het is als het officieele portret van den meester geworden, dat honderdmaal is herhaald en door iedereen is gekend. Rubens blikt naar rechts, de oogen ter zijde gewend met zijn gewone uitdrukking van voornaamheid, die niet zonder fierheid is. Een groote vilten hoed, breed van rand en laag en rond van bol, omringd met een gulden snoer, waarvan de kwispel langs voren over den boord hangt, dekt zijn hoofd

(1) Brief van Rubens aan de Marselaer, 23 Februari 1623, uitgegeven door H. Hymans in het *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (Classe des Beaux-Arts, août 1900).

en werpt een lichte schaduw op zijn voorhoofd, dat hoog en fraai gewelfd is ; de wenkbrauwen teekenen een lichten regelmatig gewelfden boog en een dubbele rimpel getuigende van hoogeren ernst stijgt tusschen beide naar het voorhoofd op ; de donkerbruine oogen staan helder met zichtbare zakking van het vleesch onder en boven ; de neus is haast rechtlijnig met een lichte plooiing op den rug en verdikking aan den top ; de neusgaten zijn goed geopend, een duidelijk geteekende rimpel daalt naar den mond ; de knevel is vol, fier opgestreken, in dunne franje tegen de rechterwang uitrafelende en links in enkele haren tegen den boord van den hoed opkrullende ; de vleeschtint helder, blank op de slapen, lichtelijk blozende op de wangen. Rond den hals draagt hij een afgeslagen loszittenden kraag met kant geboord. Op de borst daalt een zware gouden ketting neer, waarvan men een vijftal vierkante schakels ziet; over de schouders is de linkerboord van den mantel in breeden worp geslagen.



Virgo Brabantina (Sir Charles Butler, Londen).

Zooals Rubens zijne trekken daar vereeuwigde heeft hij er klaarblijkelijk een stempel van zwierigheid op gedrukt, die ze op hun voordeeligst te zien geeft. De breed golvende hoed waar het lichte gelaat tegen uitkomt als tegen eene donkere omlijsting ; de overvloedige krullende haren, regelmatig en veerkrachtig naar achteren golvende ; de oogen, zoo trotsch en vrijmoedig, zoo helder en vrank ter zijde gewend ; de knevel, die zoo kranig en uitdagend omhoog kronkelt ; de onderlip, met beradenheid vooruitgeschoven ; de kinnebaard, sierlijk en forsch gewrongen ; de opengeslagen kraag ; de breede worp van den mantel : alles geeft aan dit portret een uitzicht van mannelijke schoonheid, van geestelijken adel, gepaard met de ongedwongenheid van den kunstenaar, die het maken tot een der schoonste menschenbeelden, die de wereld kent. Het is het portret van den zegepralenden kunstenaar. Hij heeft alle moeilijkheden uit het leven overwonnen, hij is immer hooger en

hooger gestegen, hij heerscht in zijne wereld en het kalme zelfbewustzijn zijner heerschappij straalt uit heel zijn wezen.

Wanneer wij zeggen dat Rubens zijn eigen beeld op zijn voordeeligst te zien gaf in het portret, dat hij in 1624 schilderde, beteekent dit niet dat hij met opzet zijne trekken verfraaide of vervalschte; maar dat hij zijn trouw conterfeitsel eenigszins hertoetst heeft om het tot zijn officieele blijvende beeltenis te maken, lijdt geen twijfel; vooral de plaatsnede bestemd om het te vermenigvuldigen wilde hij volkomen naar zijnen zin hebben. Henri Hymans heeft in een grondige en zeer belangwekkende studie getoond welke veranderingen hij deed toebrengen aan het werk van zijn graveur, dat het portret van 1624 zou weergeven. (1) Pontius, die deze plaat sneed in 1630, graveerde ze eerst zonder opschrift en zonder de lijst in de bovenhoeken, die in de latere staten een soort van gebeeldhouwde moulure verbeeldt. In een eersten zeer zeldzamen staat der gravuur wordt Rubens afgebeeld met een hoog en wijd voorhoofd, dat duidelijk de kaalheid van den schedel laat vermoeden; de wenkbrauwen fronsen sterk tegen den neus en zakken merkelijk naar het oor, de huid onder de wenkbrauwen valt in zware plooien neer, de knevel stijgt hoog en in schaarsche haartjes op de wang en teekent scherp vier krullen aan de overzijde tegen den boord van den hoed, de baard is zwaar, de top van den neus springt in scherpen punt vooruit, de rimpel daarnevens is diep gegroefd, het geheel heeft een uitzicht van hardheid en norschheid, die Rubens een alles behalve beminnelijk karakter zouden leenen. In den tweeden staat is de knevel merkelijk verkort, de punt van den neus verzacht, de rimpel ter zijde verminderd, het neusgat is regelmatiger geworden, de wilde haren van den knevel tegen den boord van den hoed zijn minder scherp en lang en talrijk, de uitdrukking is rustiger en zachter. In den derden staat met de gemouleerde omlijsting, maar zonder het schrift, is heel het gelaat herwerkt, de schaduw onder den hoed valt breeder op het voorhoofd en verbergt de kaalheid, het oog ligt niet meer zoo diep, de wenkbrauw is opgetrokken en de huid valt er niet zakkig meer onder neer, de punt van den neus heeft alle scherpte verloren, de volle en ronde knevel doet de bovenlip vooruitkomen en de onderlip achteruit wijken. De tip van den knevel op de wang is breeder geworden en stijgt hooger; de mond is meer open en heel het gelaat heeft zonnigheid, zachtaardigheid gekregen en heeft in fraaiheid gewonnen. In den vierden staat zijn al die kentrekken nog versterkt, de knevel stijgt niet meer zoo landsknechtsachtig omhoog, maar vormt een uitgespreid vlokje op de wang, een klisje haar komt onder den hoed te voorschijn en valt op het voorhoofd, dat tot nu toe al te onbedekt was; de schaduw op het voorhoofd is ook verzwaard; de uitdrukking der oogen is nog zachter geworden. In dezen laatsten staat draagt de gravuur het jaartal M.DC.XXX en den naam *Petrus Paulus Rubens*. Deze veranderingen op de plaat van Pontius hebben ten slotte de uitdrukking van de gravuur nader bij die van de schilderij gebracht dan ze in de eerste proef van den graveur was, maar terzelfdertijd hebben zij die uitdrukking verzacht zonder Rubens eigenlijk jonger te maken. Hij was slechts 47 jaar toen hij zich zelven schilderde en dus in de volle kracht des levens. De gravuur, zooals ze voltooid werd door tusschenkomst van den meester zelven, heeft iets volmaakts in den vorm, iets ernstigs in de uitdrukking, iets grootsch en edels verkregen dat Rubens wel een tintje idealiseert, maar dat door het wegnemen der toevalligheden de grondtrekken loutert en ze in volle helderheid en zuiverheid laat uitkomen en bestendigt.

Van zijn portret van 1624 maakte Rubens een tweede exemplaar, dat zich nu in de Uffizi te Florence bevindt (*Œuvre*. Nr 1044). De vorm van het hoofd is dezelfde, maar de toon is warmer,

(1) H. Hymans. *Rubens d'après ses portraits* (*Rubens-Bulletijn*. II, blz. 1).

de wang naar den toeschouwer gekeerd krijgt een slag van het gulden licht, dat het zonnig bruin tint en het in een soort van Rembrandtschen schemer hult. De achtergrond heeft eene bepaald grauwgroene tint, waarop de schildering zeer lichtjes is aangelegd. De penseeling is zoo vrij en zoo kruimig, heel het stuk is zoo heerlijk, dat ik het niet aanzie als eene herhaling, maar wel als het eerst geschilderde van de twee overeenstemmende portretten.

In 1628 liet Rubens eene herhaling van hetzelfde portret maken door een zijner leerlingen en zond het in 1630 aan zijn goeden vriend Peiresc, die het bij zijnen laatsten wil aan Bonifacius Borrilli naliet *(Œuvre.* Nr 1045). Gedurende bijna twee eeuwen bleef het in dezes familie; op dit oogenblik bevindt het zich te Aix in Provence in bezit der erfgenamen Roux Alphéran de la Lauzière.



P.-P. Rubens (Arenberg-galerij, Brussel).
Naar de gravuur van Panneels.

De Uffizi van Florence bezitten een tweede portret van Rubens, merkelijk verschillend van het eerste *(Œuvre.* Nr 1046). De schilder heeft zich hier voorgesteld blootshoofds. Op den schedel blijft er maar weinig haar over, evenals in het andere portret is het oor groot met zwaren onderlap. De knevel is niet opgekruld, de neus is recht van lijn, de wenkbrauwen minder gebogen. Ook hier blikt de schilder over den schouder, maar iets meer naar omlaag. Het stuk is vlak en dun geschilderd zonder veel kleur en lichteffekt en schijnt wel van 1628, den tijd zijner tweede Spaansche reis, te dagteekenen. Dat het portret met den hoed een pronkstuk is, bijgewerkt, opgetoetst, gelouterd, voornamer gemaakt dan natuur, blijkt best uit de vergelijking met dit stuk. In het eerste is de baard haast geheel weggelaten of verdund tot een zachten dons, de knevel is opgestreken, de tint verbleekt; in het portret zonder hoed is de tint van het gelaat zeer forsch en gezond, het haar is rosachtig bruin, de baard is voller, de fraaie wenkbrauwen zwaarder.

Tot denzelfden tijd moet het portret behooren, dat voor weinige jaren in bezit was van ridder van Eersel te Brussel *(Œuvre.* Nr 1047). De gelijkenis met het vorige is treffend maar hier vallen de haren op het voorhoofd en is het hoofd neergebogen. Het portret stemt volkomen overeen met dat, welk Rubens voegde in de schilderij *de Aanbidding der Drie Koningen,* wanneer hij deze te Madrid in 1628 hertoetste en gedeeltelijk bijschilderde. Het zal wel in denzelfden tijd ontstaan zijn en is van minder kunstwaarde.

In 1630 werd het portret geschilderd dat zich bevindt in de Arenberg-galerij te Brussel *(Œuvre.* Nr 1048). Rubens heeft zich hier voorgesteld met lichtelijk gebogen hoofd, gedekt door een hoed met breeden rand; zijn aangezicht is onregelmatiger van vorm, de knevel breidt zijne krullen ter zijde uit zonder in de hoogte te stijgen, de kaaksbeenderen zijn scherper uitstekend, heel het gezicht is vermagerd en verouderd. Als studie tot dit portret vervaardigde Rubens een uitstekende teekening, in bezit der Albertina *(Œuvre.* Nr 1529). Op geheel gelijke wijze beeldde hij zich af op de schilderij der Pinakotheek van Munchen, waar men hem

wandelende ziet met Helena Fourment en zijn zoon Nikolaas (*Œuvre*. Nr 1051). Zijn leerling Panneels graveerde het portret in 1630, het jaar waarop het werd geschilderd.

Wij vinden hetzelfde portret nog weer in een werk toehoorende aan den heer Stroganoff van Sint-Petersburg, waarop wij Rubens afgebeeld zien in een leunstoel gezeten nevens eene tafel, waarop een kostelijk gedreven zilveren kan staat (*Œuvre*. Nr 1053). De eene hand rust op den arm van den zetel, de andere een brief houdende ligt op zijne knie. Nevens hem staat zijn zoon Nikolaas. Het stuk is nog al grof van schildering, maar het is een kopij van een fraai verloren gegane portret, dat de meester van zich zelven schilderde.

Overeenstemmende met het portret uit de Arenberg-galerij, maar zonder den hoed is datgene welk van Dijck teekende en liet graveeren in zijne Iconografie. Ook hier is het hoofd wat gebogen, de knevel krullende aan beide zijden van den mond, maar niet opgestreken. Alleenlijk heeft van Dijck de sporen van ouderdom en vermoeienis, merkbaar in de gravuur van Panneels, doen verdwijnen : de wenkbrauwen teekenen een lichten en gelijken boog, de neus is regelmatig en vleezig tusschen de oogen, geen rimpels op het gelaat, geen verzakkingen in de huid. Om de verjongingskuur te volledigen, heeft van Dijck den schedel voorzien met dikke lokken, die op het voorhoofd nedervallen en die sedert lange jaren daar niet meer te vinden waren.

Hoe licht het ook valle in al deze portretten de onderlinge overeenstemming en de natuurtrouwheid te ontdekken, toch treft het al dadelijk dat het portret met den hoed, gegraveerd door Pontius, het eenige gewaarmerkte, officieele is. In het portret, waarin hij zich met Isabella Brant afbeeldde, is hij de jonge echtgenoot, stil en tenger, gelukkig en verteederd door de liefde, maar te weinig mannelijk van uitzicht, te gezocht van opschik. In het portret, door Panneels gegraveerd, is het lichamelijk verval duidelijk zichtbaar, de uitdrukking is droomerig, de inwendige gloed schijnt gedoofd. In het portret met het bloote hoofd te Florence doet de kaalheid van den schedel afbreuk aan de fraaiheid van het geheel en staan de naar beneden blikkende oogen weinig vrijmoedig. In het portret bij uitmuntendheid is hij de man in rijpheid van jaren, kracht en geest ; hij heeft hier mannelijke schoonheid, zonder verwijfdheid en fierheid, zonder snoeverij; zijn hals, die elders bedekt en hier ontbloot is, zoowel als de rechte houding van het hoofd dat elders gebogen is, geven hem een vrij en beraden voorkomen. Het geheel is wel de volledige Rubens en het volledigste portret, dat hij zelf ooit voortbracht.

Boekentitels. Van 1622 tot 1625 teekende Rubens verscheiden boekentitels, namelijk die van *Augustini Mascardi Silvarum libri IV*, door de Plantijnsche drukkerij uitgegeven in 1622 (*Œuvre*. Nr 1288) en later nog gebezigd voor *Las Obras de Don Francisco de Borja, principe de Esquilache* ; van *de Kerckelycke Historie*, door Dionysius Mudzaert, in hetzelfde jaar gedrukt bij Hieronymus Verdussen (*Œuvre*. Nr 1291) ; van het eerste en het derde deel van *Francisci Harœi Annales Ducum seu Principum Brabantiæ* (*Œuvre*. Nrs 1276, 1277) ; van *Franciscus Longus a Coriolano, Summa Conciliorum*, beide verschenen in de Plantijnsche drukkerij in 1623 (*Œuvre*. Nr 1283) ; van de *Generale Kerckelijcke Historie*, door Heribertus Rosweydus, bij Jan Cnobbaert gedrukt in hetzelfde jaar (*Œuvre*. Nr 1295) ; van *Caroli Scribani Politico-Christianus*, in 1624 verschenen bij Martinus Nutius (*Œuvre*. Nr 1304) en van *Hermannus Hugo, Obsidio Bredana* (*Œuvre*. Nr 1278), welke in 1626 in de Plantijnsche drukkerij verscheen, maar waarvan Rubens reeds in 1625 de teekening gemaakt had.

Voor Jan van Meurs, den vennoot van Balthasar Moretus van 1618 tot 1629, schilderde hij een grauwtje, zeer vernuftig gevonden en met evenveel geest uitgevoerd, naar hetwelk deze

drukker zijn persoonlijk merk liet snijden en dat aan het Museum Plantin-Moretus toehoort (*Œuvre.* Nr 1314).

RUBENS' OPTREDEN IN DE STAATKUNDE

In de jaren toen Rubens werkte aan *de Geschiedenis van Maria van Medici,* trad hij voor het eerst als staatkundige onderhandelaar op. Den 9en April 1621 was de twaalfjarige wapenstilstand ten einde geloopen en de groote vraag in de Spaansche en in de Vereenigde Nederlanden was nu of het Bestand zou vernieuwd dan wel de oorlog hernomen worden. De zuidelijke provinciën verlangden de voortduring der dagen van rust, welke zij sedert 1609 beleefden. Herneming der vijandelijkheden bedreigde hen met alle kwalen, die zij een halve eeuw lang verduurd hadden: het land, dat in tijd van vrede hadde kunnen bekomen van de vreeselijke verliezen van allen aard die het geleden had, zou nieuwe offers te brengen hebben; de handel zou gestremd blijven; alles zou weer in het onzekere geraken en met de sterk aangegroeide macht der noordelijke provinciën zou de kamp tegen hen hopeloozer worden en zwaarder offers eischen dan vroeger. En dit waarom ? Om de heerschappij te herstellen van Spanje, dat onder de regeering van Albertus en Isabella een vreemd rijk was geworden voor ons en om op de vrijgevochten landgenooten van vroeger een zegepraal te behalen, waar de aartshertogen zich niet erg om bekreunden. De staatkunde van aartshertog Albertus had immer gestrekt om ons land onafhankelijk te maken van Spanje en de voogdij, die de Spaansche koning over het vorstelijk paar uitoefende, zooveel mogelijk in te krimpen. Met dit doel voor oogen moest de oorlog tegen de Hollandsche gewesten, dien hij niet voeren kon zonder de hulp van zijn machtigen schoonbroeder, hem al heel weinig toelachen. Filips III had andere plannen : Zuid-Nederland moest deel blijven maken van Spanje, Noord-Nederland moest weergewonnen worden.



TITELBLAD VAN *Francisci Haraei Annales*
Teekening (British Museum, Londen).

Geruimen tijd vóór het Bestand ten einde liep hadden de aartshertogen bij den koning aangedrongen om zijne toestemming tot de vernieuwing of verlenging ervan te verkrijgen. Filips III toonde er zich weinig toe genegen. Voor hem waren de Hollanders nog altijd muiters, die tot onderwerping moesten gedwongen worden. Niet alleen hadden zij hun eigen grondge-

bied aan zijn heerschappij onttrokken, maar ook hadden zij de Schelde gesloten voor den handel der Zuidelijke Nederlanden ; in Oost- en West-Indië strekte hun gebied zich uit van dag tot dag ; zij werden de groote macht ter zee, die Spanje wel eens in het bezit zijner landen in beide Indiën zou kunnen verontrusten. En dan, zij waren de sterke burcht der gereformeerden, de meest gehate vijanden van den godsdienst zijner katholieke Majesteit : alle verdrag met hen moest den koning tegensteken. Hij liet dan ook de brieven van den aartshertog een tijd lang onbeantwoord en wanneer hij den 4[en] Februari 1621 eindelijk de voorwaarden liet kennen, onder welke hij de verlenging van het Bestand zou goedkeuren, bleken deze onaannemelijk te zijn. Hij wilde niet enkel dat de Schelde heropend werde, wat een zeer redelijk verlangen was, maar hij eischte ook dat de Hollanders afzagen van allen handel met Oost-Indië en dat zij uit West-Indië de krijgsmacht terugtrokken, welke zij daar onderhielden.

Buiten de landen, die een rechtstreeksch belang bij de zaak hadden, waren er andere wien het niet onverschillig kon zijn of vrede dan wel oorlog tusschen Spanje en de Noordelijke Nederlanden heerschte. Frankrijk was de erfvijand van het huis van Oostenrijk en zijn groote mededinger naar de opperheerschappij in Europa. Was de krijgsmacht van den katholieken koning in beslag genomen door den oorlog met de Vereenigde Provinciën, dan was zij elders niet te vreezen en kon zij geen hulp brengen aan den Duitschen keizer, den bloedverwant en geloofsgenoot van Spanje's vorst. Frankrijk steunde de hervormden in hunnen kamp tegen den Duitschen keizer : en met geld en diplomatieke tusschenkomst zocht Lodewijk XIII en zijn minister, kardinaal de Richelieu, de Hollanders in hunnen strijd tegen Spanje bij te staan en het sluiten van den vrede tegen te werken.

Een zeer onverwachte omstandigheid deed zich voor op het oogenblik dat het Bestand ten einde liep. In het begin van Februari 1621 ontvingen de aartshertogen van verschillende zijden bericht, dat Maurits van Oranje geneigd was te helpen om de Vereenigde Gewesten terug onder de heerschappij van Spanje te brengen. De groote veldheer, de zoon van den Zwijger, zou zich dus bereid verklaard hebben zijn vaderland te verraden en zijne strijdmakkers te verkoopen aan den vijand. Hoe ongerijmd dergelijke veronderstelling moest schijnen, de aartshertogen namen ze als mogelijk aan. Zij hadden er het grootste belang bij ten allen prijze den strijd met het Noorden te doen eindigen en dien eeuwigen hinderpaal van alle rust en vrede uit den weg te ruimen ; zij achtten het veel doelmatiger te onderhandelen met een enkelen persoon, dien zij zich voorstelden als een heerschzuchtige, wien men voldoeningen zou kunnen geven, dan met de Staten-Generaal, die niet door eigenbelang tot toegevingen konden overgehaald worden. Zij waren van meening, en de koning van Spanje deelde hun gevoelen, dat men Maurits alles kon geven, of ten minste alles kon beloven wat hij maar mocht wenschen of droomen, indien hij er in toestemde den koning van Spanje als den wettigen vorst van de Vereenigde Provinciën te doen herkennen. Welk loon den vermeenden verrader voorbehouden was wordt nergens met juistheid aangegeven, maar dat het zeer hoog zou geweest zijn naar de opvatting van de vredelievenden uit de zuidelijke Nederlanden staat vast.

Zoo sprak Don Balthasar Zuniga in zijn brief van 7 April 1619, aan den koning van Spanje, reeds den wensch uit, dat aan prins Maurits de heerschappij over Holland en Zeeland en misschien nog andere provinciën zouden afgestaan worden, op voorwaarde dat een deel der oproerige gewesten aan Spanje zou teruggegeven worden en de koning de opperheerschappij behielde over de andere. (1) Maurits schijnt wel het noodige gedaan te hebben om bij koning en

(1) GACHET, *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*. Introduction, blz. XX.


D. ISABELLA CLARA EVGENIA HISPANIARVM INFANS, &c.

ISABELLA-CLARA-EUGENIA IN KLOOSTERGEWAAD
(National Gallery, Londen)

D. ISABELLA CLARA EVGENIA, HISPANIARVM INFANS, &c.



aartshertogen de hoop op zulken afloop van den oorlog te doen ontstaan en te onderhouden. De brieven, door Albertus met Filips III in Februari 1621 gewisseld, leveren er het bewijs van. Den vierden dier maand gaf de koning eindelijk toe aan het herhaald verzoek van zijn schoonbroeder en dezes raadgevers en liet hun toe met den prins te onderhandelen nopens zijne verzoening. Den 8^en^ derzelfde maand kwam er te Brussel een Hollandsche edelvrouw Bertholda van Swieten, weduwe van Floris van T'Serclaes, wier man in nauwe betrekking tot Maurits had gestaan. Zij zelve verkeerde op vertrouwelijken voet met den prins; zij behoorde tot den Roomschen godsdienst, was gunstig gekend bij de aartshertogen en kwam van tijd tot tijd in onze gewesten, waar twee harer dochters gehuwd waren.

Zij begaf zich tot den biechtvader van den aartshertog, Fray Iñigo de Brizuela, deelde hem mede dat zij over weinige weken in een gesprek met den prins van Oranje en dezen had gewezen op de groote voordeelen, die hij zou kunnen trekken uit de onderwerping der Vereenigde Provinciën aan hunnen ouden souverein. De prins had zich eerst gebelgd getoond over zulke taal, maar drie of vier dagen later had hij mevrouw T'Serclaes bij zich ontboden en had haar heel in vertrouwen meegedeeld, dat, indien aan de Staten-Generaal het voorstel werd gedaan het gezag van den koning van Spanje te herkennen, hij dit voorstel zou steunen, op voorwaarde dat er hem een ongemeene belooning toegekend werde. Hij had haar later nogmaals laten roepen, had haar zijne verklaring herinnerd en haar toegelaten naar Brussel te gaan en de aartshertogen zijne inzichten te doen kennen. De onderhandelingen werden nu voortgezet tusschen de aartshertogen en de vertrouwde bemiddelares. In Maart 1621 liet zij de vorsten weten, dat prins Maurits het wenschelijk oordeelde, dat een man van gezag naar den Haag werde gezonden om de Staten-Generaal aan te sporen zich te onderwerpen aan het gezag van den koning van Spanje.

De man van gezag werd afgevaardigd; het was Peckius, de kanselier van Brabant. Den 21^en^ Maart kwam hij te Rotterdam aan, waar hij door het grauw openlijk werd uitgejouwd; te Delft wierp men met steenen en klompen turf naar de schuit, waarmede hij naar den Haag voer. De Staten-Generaal, na besloten te hebben den gezant behoorlijk te ontvangen, wilden hem eene herberg tot woning aanwijzen; Prins Maurits deed hem echter een voornaam huis tot verblijfplaats toestaan en reed hem zelf tot eenigen afstand buiten den Haag te gemoet. Maar bij die beleefdheden liet hij het blijven. Toen Peckius zijn voorstel in de vergadering der Staten-Generaal ontwikkeld had, strekkende om de noordelijke Provinciën aan te wakkeren een goed verdrag te sluiten en zich tot éénen Staat onder één hoofd te vereenigen met erkenning van de natuurlijke vorsten, steunde de prins hem niet. Met den afgezant werd geen verdere bespreking over de beteekenis van zijn voorslag noch eene beraadslaging over de voorwaarden, die de aartshertogen stelden, gehouden; men verklaarde hem eenvoudig dat de Staten in het bezit waren der souvereiniteit en dat men niemand zou toelaten die in twijfel te trekken; dat hij, die iets dergelijks zou pogen te doen, onbevoegd zou verklaard worden tot het bespreken van eenig verdrag. De prins van Oranje drukte zijn verwondering uit aan den afgezant, dat hij eene boodschap op zich genomen had, die niet dan met verontwaardiging kon aanhoord worden in een land, dat sedert lang zijn onafhankelijkheid als boven allen twijfel verheven aanzag. Het heeft er al den schijn van en die schijn zal wel waarheid wezen dat prins Maurits door het zenden van een afgezant met een rechtstreeksche boodschap aan de Staten-Generaal de verklaring heeft willen uitlokken, die deze hem ten antwoord op zijn voorstel gaven en aldus de onderhandelingen in eens heeft willen doen afspringen. Hij verlangde den oorlog en verwachtte van dezen voor zijn land en voor hem zelven grooter en zekerder voordeelen dan de koning van Spanje hem kon aanbieden.

Dit belette niet dat mevrouw T'Serclaes bij hare volgende bezoeken te Brussel van wege den prins kwam verklaren, dat, aangezien de onderhandelingen tot onderwerping der Vereenigde Provinciën geen kans van lukken hadden, men zich moest tevreden stellen met een verlenging van het Bestand, en dat hij, prins Maurits, hoop gaf dat de nieuwe voorwaarden in sommige punten gunstiger voor de Spaansche Nederlanden zouden zijn dan die van 1609. Ook al ijdele of verkeerdelijk overgebrachte beloften!

Ondertusschen was het twaalfjarig bestand ten einde geloopen den 9en April 1621. Filips III was den 31en Maart gestorven en opgevolgd door zijn zoon Filips IV, zonder dat dit eenige merkbare verandering in den toestand bracht. De aartshertog Albert stierf den 15en Juli daaropvolgende; de zuidelijke Nederlanden kwamen hierdoor weder in het onmiddellijk bezit van Spanje en de Infante, van Souverein als zij was, werd landvoogdes.

Niet zoo dadelijk na het einde van den wapenstilstand braken de vijandelijkheden weer uit, maar toch trok in de maand Augustus 1621 Spinola aan het hoofd van het Spaansch leger de grenzen over en tegen Gulik op, terzelfder tijd als Staatsch Vlaanderen van uit de zuidelijke gewesten bedreigd werd. Den tweeden Februari 1622 viel Gulik in de handen van de Spaansche troepen; in Juni sloeg Spinola het beleg voor Bergen-op-Zoom en in October werd hij tot den aftocht gedwongen. Maurits van zijnen kant beproefde in 1623 een aanslag op Antwerpen en zoo ging met afwisselende kansen de oorlog tusschen de Vereenigde en de Spaansche Nederlanden voort tot de vrede van Munster er in 1648 een einde kwam aan stellen.

Toen reeds de legers der beide partijen te been en de grensstreken allerwege het tooneel van bloedige botsingen in het open veld en van verovering of beleg van versterkte steden waren, ging mevrouw T'Serclaes nog geruimen tijd, maar zonder eenig gevolg, voort zich in te spannen om een wapenstilstand of den vrede te bekomen. Tot in 1629 vinden wij van hare bemoeiingen gewagen. Zij was niet alleen om deze pogingen te beproeven. Onder hare medewerkers, al handelde deze dan ook niet in overleg met haar, bevond zich Jan Brant, bijgenaamd de katholieke, een kozijn van Isabella Brant, die in den Haag woonde en met wien Rubens in vriendschappelijke betrekkingen stond. Jan Brant had in 1623, en misschien vroeger, pogingen beproefd om het Bestand te doen vernieuwen. Hij schijnt op bevel van Maurits van Nassau de eerste stappen gedaan te hebben om deze onderhandelingen aan te knoopen en bleef langen tijd werkzaam met dit doel. Heel natuurlijk was het dat hij hiertoe hulp zocht bij zijn kozijn Rubens, wel wetende dat deze de gunst der aartshertogin genoot. Duidelijke bewijzen der inmenging van Rubens in staatszaken vinden wij voor het eerst in 1623, maar zij komen dan overvloedig voor.

Den 30en September van dit jaar kent de Infante Isabella hem een maandelijksche bezoldiging van 10 kronen op het kasteel van Antwerpen toe, in erkentenis der diensten door hem aan den koning bewezen en opdat hij deze met meer gemak zou kunnen voortzetten. Deze diensten kunnen geene andere zijn dan van staatkundigen aard en inderdaad op den dag zelven, waarop Isabella haar toekenning teekende, schreef Rubens aan Peckius een brief, waaruit ten duidelijkste blijkt dat hij in onderhandeling is met zijn kozijn Jan Brant en dat hij de bemiddelaar is tusschen den kanselier van Brabant en het hof van Brussel, aan de eene zijde, en de mannen die werkzaam waren om prins Maurits te winnen, aan de andere zijde. Rubens' rol bleef niet lang geheim. Den 30en Augustus 1624 schrijft de Fransche ambassadeur te Brussel, de Baugy, aan den secretaris van Staat d'Ocquerre : « De besprekingen van een Bestand « zijn de Infante niet onaangenaam, onverschillig van waar zij komen; dagelijks verleent zij « zelfs het oor aan wat Rubens, de beroemde schilder van Antwerpen, die in Parijs gekend is

door zijne werken in het paleis der koningin-moeder, daarover zegt. Deze gaat en keert herhaaldelijk van hier naar het kamp van den markies van Spinola, en laat verstaan, dat hij hiertoe in overeenstemming handelt met prins Hendrik van Nassau, wiens gezindheid ten gunste van den wapenstilstand hij zegt te kennen. (1) Veertien dagen later, den 13en September, schrijft de Baugy opnieuw uit Brussel aan d'Ocquerre: De schilder Rubens is in deze stad, de infante heeft hem het portret van den prins van Polen besteld. Ik acht dat hij hier beter zal in gelukken dan in de onderhandelingen over den wapenstilstand, waaraan hij niets dan oppervlakkige kleuren en schaduwen kan leenen zonder lichaam noch grondslagen. Men wist ook dat Rubens onderhandelde door tusschenkomst van zijn neef Brant en men zocht in persoonlijke belangen de beweegredenen van zijn tusschenkomst. Ik heb ontdekt, schreef de Baugy verder, dat hij gedreven wordt door zijn belang en zijn wensch om in het genot te treden eener erfenis, welke hij verwacht van een oom zijner vrouw, die in Holland een ambt bekleedt en met wien hij over die zaak brieven wisselt. Den 13n October daaropvolgende schrijft William Trumbull, de Engelsche politieke agent te Brussel, aan den staatsecretaris Conway, dat Rubens een geheim vredestractaat tusschen de beide deelen van Nederland heeft tot stand gebracht.



Zaaldochter van de Infante — Teekening (Albertina).

Ziedaar dus onze kunstenaar in eens herkend als een zeer ijverigen werker in de Staatkunde, geraadpleegd en geacht door zijne vorsten, gewantrouwd door de vreemde machten, rechtstreeks onderhandelende met de aanvoerders van het eigen en het vreemde leger. Hij zelf, in den brief, dien hij den 15en Maart 1625 aan de Infante schrijft, herinnert dat zij hem soms de eer bewees hem te raadplegen over zaken van staatkundig belang. De onderhandelingen van 1624 moesten tamelijk ernstig zijn, want den 11en October van dit jaar schreef Filips IV aan zijne moei Isabella, dat hij haren brief gelezen had alsook het schrijven van den katholieke, die gebezigd is geweest in de zaak van het Bestand en dat hij de bijeenkomst van gemachtigden goedkeurt alsook de wapenschorsing van zes maanden tijdens hunne samenkomst.

Toen Rubens voor het eerst in de staatkunde optrad was hij als kunstenaar heel Europa door geëerd ; om zijne geestesgaven en zijne veelzijdige kennissen, werd hij niet minder bewonderd. Hij had een goed deel der beschaafde wereld gezien, had omgegaan met de vorsten, de geleerden, de aanzienlijken in zaken van oorlog en politiek van vele landen ; de invloedrijkste

(1) Over Rubens' diplomatieke loopbaan zie vooral Gachard : *Histoire politique et diplomatique de Rubens*. Brussel, 1877, en Cruzada Villaamil : *Rubens diplomatico español*. Madrid (1874) ; verder *Correspondance de Rubens*, publiée par Charles Ruelens et Max Rooses.

mannen van Antwerpen behoorden tot zijne vrienden van alle dagen ; aan het hof te Brussel had hij veel verkeerd ; hij gevoelde lust zich met de staatkunde bezig te houden : geen wonder dus dat de Infante, die hem van nabij had leeren kennen, hem tot haren raadsman verkoos. Hij was dan ook de man van vertrouwen door wiens tusschenkomst het hof van Brussel in betrekking stond met Jan Brant ; wij vinden er het bewijs van in een viertal brieven van des schilders hand, die wij bezitten. De eerste is gedagteekend van 30 September 1623 en deelt aan den kanselier Peckius het verslag mede van een samenkomst, die hij met Jan Brant heeft gehad in Antwerpen. Rubens was vredesgezind en dat hij lust vond in zijn politiek werk, bewijst hij zelf met aan Peckius te raden Jan Brant in het vervolg niet meer naar Brussel te laten komen maar hem in Antwerpen te doen blijven en zijn antwoord door Rubens naar de hoofdstad te laten zenden of brengen. « Maar zeg hem niet, voegt hij erbij, dat die raad » van mij komt, want hij zou mij misschien kunnen wantrouwen en meenen, dat ik hem terzij » wil schuiven om alleen met heel de zaak belast te blijven. »

De tweede zeer uitvoerige brief, waarop wij doelen, werd den 15en Maart 1625 door Rubens uit Parijs aan de Infante geschreven. Hij had toen vernomen, dat de hertog van Neuburg, dezelfde voor wien hij in 1625 vier altaarstukken had geschilderd, op weg was om uit Madrid over Parijs naar Brussel te komen en van den koning van Spanje last en volmacht ontvangen had om het Bestand met de Hollanders te sluiten. Hij achtte de keus ongelukkig, omdat de hertog lichtgeloovig was en verdacht als persoonlijk belang hebbende in het eindigen van den oorlog, die ook voor zijne Staten schadelijk was. Verkeerd was het daarenboven den hertog aan het Fransche hof te laten komen om daar de invloedhebbende staatslieden te winnen voor den vrede, vermits het een vaste regel was van de Fransche politiek alles in het werk te stellen om de vijandelijkheden tusschen den koning van Spanje en de Hollanders voort te zetten. De onderhandelingen met den prins van Oranje, die nog altijd voortduurden in Maart 1625, moesten geheim blijven volgens den uitdrukkelijken wensch van prins Maurits, die verklaard had ze dadelijk te zullen afbreken indien er iets van ter ooren der koningen van Frankrijk of van Engeland kwam. Hij ried dus de infante aan den hertog van Neuburg rechtstreeks naar Brussel te laten reizen en hem aan te bevelen voorloopig met niemand een woord over de zaak te reppen. Moest er over het sluiten van een algemeenen vrede gehandeld worden, dan ware het in elk geval beter dat iemand, die geen persoonlijk belang bij de zaak had, er mede gelast werd, zooals kardinaal Barberini, die toen te Parijs verwacht werd om het huwelijk van den koning van Engeland te komen bijwonen.

Rubens getuigde in dezen brief, dat de onderhandelingen met den prins van Oranje reeds ver gevorderd waren, maar ook dat hij van verschillende zijden had vernomen dat er weinig hoop op een gunstigen afloop bestond. En inderdaad, van al dit over en weer gaan en die geheime besprekingen kwam er niets. Maurits van Nassau stierf den 23en April 1625 en met hem verdween de man, op wien, met of zonder goede gronden, de vrienden van het vergelijk tusschen Noord-Nederland en Spanje hunne hoop gebouwd hadden. Niettegenstaande het overlijden van een der hoofdpersonen, duurden de onderhandelingen over den wapenstilstand en den vrede te sluiten met de Hollandsche gewesten voort ; zij werden niet meer gevoerd met een prins van Oranje, maar met de wettelijke vertegenwoordigers des lands. Twee onlangs bekend gemaakte brieven van Rubens aan zijn kozijn Jan Brant, de eene gedagteekend van 20 Juli, de andere van 25 Augustus 1625, bewijzen dat beiden voortgingen zich met de zaak bezig te houden en dat Rubens voortdurend de man van vertrouwen der infante bleef.

In September 1625 werd hij door de landvoogdes naar Duinkerke geroepen waar zij zich

toen ophield om de uitrusting der vloot te bewaken; hij kreeg daar bevel zich ten spoedigste te begeven bij eenen prins op de grenzen van Duitschland. Den 19en September vertrok hij daarheen; bij zijne terugkomst keerde hij terug naar Duinkerken om aan de infante verslag zijner zending te brengen. Wij weten niet welke opdracht hij ontvangen had, noch tot welken uitslag zij leidde. In Augustus 1625 vestigde hij zich te Brussel, waar hij den winter doorbracht. Hij hield er klaarblijkelijk aan met de leiding der onderhandelingen betreffende den vrede tusschen Noord en Zuid-Nederland belast te worden; hij had de overtuiging dat hij een klaarder inzicht dan anderen had in de staatkunde van zijn land en van zijn tijd. In zijn brief van 15 Maart 1625 aan de infante zegt hij haar reeds zijne meening over de manier, waarop er zou dienen gehandeld te worden, indien men tot een algemeen verdrag tusschen de kronen van Spanje en van Frankrijk en terzelfder tijd tot een wapenstilstand in de Nederlanden wilde geraken; hij biedt zich zelven bij die gelegenheid aan, om over de zaak te schrijven aan den graaf-hertog van Olivarez, den eersten minister van Philips IV, en aan dezes schoonzoon don Diego Messia, den lateren markies van Leganes. Ook aan markies Spinola hadde hij willen schrijven, ware hem slechts de zienswijze der Infante bekend. Alles duidt aan dat hij zich voorbereidde tot het spelen van de gewichtige rol, waarmede hij weldra zal gelast worden en dat hij meer en meer het vertrouwen zijner vorstinne won.

Zij gaf hem een nieuw en duidelijk blijk harer genegenheid ten tijde der inneming van Breda. Men hechtte groot belang in het zuiden aan de verovering dier plaats. Zij was de voorvaderlijke erve der prinsen van Oranje in de Nederlanden. Maurits had verklaard dat zij sterk genoeg was om van geen belegeraar iets te vreezen te hebben; de inneming dezer vesting zou niet alleen een aanwinst van gebied voor Spanje zijn, de sleutel van het noorden zou er door in handen der tegenpartij vallen en de hoop op verdere zegepralen zou door die overwinning niet weinig verhoogd worden. In Augustus 1624 werd de stad omsingeld door de troepen van Spinola. Maurits van Nassau gebruik willende maken van de verwijdering der vijandelijke krijgsmacht om een aanslag op het kasteel van Antwerpen te wagen had dit ongestoord laten gebeuren. Frederik-Hendrik, die als opvolger van zijn broeder tot stadhouder der meeste Hollandsche provinciën was aangesteld, trachtte later vruchteloos de belegeraars tot aftrekken te dwingen; den 5en Juni 1625 werd de stad verplicht zich over te geven aan Spinola. Belegering en inneming hadden groot opzien gebaard in den lande en daar buiten. Nauwelijks was de veste omsingeld, of Wladislaus-Sigismond, prins van Polen, die de infante was komen bezoeken vertrok naar Breda om de belegeringswerken te zien. (1) Terwijl hij te Brussel verbleef ontbood de landvoogdes Rubens en gelastte hem het portret van den uitheemschen vorst te schilderen. Het werk is bewaard gebleven en bevindt zich in het Durazzo-Paleis te Genua (*Œuvre.* Nr 1078), het verbeeldt Wladislaus-Sigismond ten halven lijve, een breeden hoed met opstaande pluim op het hoofd en een breeden mantel over een rijken kolder dragende, de eene hand op de heup, de andere op een stok leunende. Een tweede portret van denzelfden vorst, waarop hij te paard is voorgesteld, wordt ook aan Rubens toegeschreven, het werd in Londen verkocht in 1850 en in 1860. Het hoort tegenwoordig toe aan Sir Francis Cook. Zooals wij het kennen is het niet echt, maar het schijnt wel naar een werk van Rubens gemaakt te zijn. Tusschen den 20en Juni 1626 en den 28en Augustus 1628 werd er aan Rubens duizend gulden betaald op rekening der 1800, welke de koning van Polen hem schuldig was over werk vóór den eersten dier datums geleverd.

(1) H. Hugo: *Siège de Breda* — Plantin, 1631. Blz. 41.

De hertog van Neuburg, wiens aanstaande aankomst te Parijs Rubens den 15en Maart 1625 aan de aartshertogin meldde, vertrok, na den koning van Frankrijk gegroet te hebben, naar Brussel en verbleef aldaar geruimen tijd. Ook hij ging het beleg van Breda zien. Toen de stad ingenomen was hield de landvoogdes er hare intrede en keerde over Antwerpen terug met den veldoverste en verscheiden vreemde prinsen, die haar vergezelden. Groote feestelijkheden hadden er plaats in de Scheldestad. Den 10en Juli 1625, op een Donderdag, na haar noenmaal, tijdens haar verblijf te Antwerpen, ging zij Rubens bezoeken (1) en liet hem haar portret schilderen. Zij liet zich afbeelden in het kloostergewaad, dat zij sedert den dood van haren echtgenoot had aangenomen, met de zwarte falie der Clarissen op het hoofd, de ruwe koord om de leden, de handen, waarin zij de tippen der falie draagt, overeengelegd op den gordel (*Œuvre.* Nr 970). Pontius graveerde het portret, dat het officieel conterfeitsel der landvoogdes bleef sedertdien. Op de gravuur is het portret omringd door een lijst gevormd door zinnebeeldige figuren. Het stuk bevindt zich tegenwoordig in de verzameling van den hertog van Devonshire.



AMBROOS SPINOLA (Museum, Brunswijk).

Waarschijnlijk schilderde Rubens bij dezelfde gelegenheid het portret van den hertog van Neuburg, dat zich in de nalatenschap van Rubens bevond en ons nog enkel bekend is door de gravuur van Petrus De Jode (*Œuvre.* Nr 1009). De vorst wordt in drie vierden van het gelaat gezien met glimlachende uitdrukking, vollen baard, opgestreken knevel, opstaanden kraag en een rijk kleed, waarop de orde van het gulden Vlies prijkt.

RUBENS EN SPINOLA. — Bellori verzekert ten stelligste, dat bij dezelfde gelegenheid Rubens Spinola's portret schilderde en wij hebben geen reden om die inlichting in twijfel te trekken, maar er dient bijgevoegd te worden, dat Rubens meer dan eens den beroemden veldoverste conterfeitte. Den 2en September 1627 schreef hij aan Pierre Dupuy van Parijs, dat hij het portret van den markies had geschilderd, maar dat het nog niet gegraveerd was. Die woorden kunnen doelen op het portret van 1625; maar den 9en December 1627 schrijft hij, dat hij het portret van den markies gaat beginnen; den 2en Januari 1628 bericht hij, altijd aan denzelfden vriend, dat hij het portret aan het schilderen is, dat het nog niet voltooid, maar ver gevorderd is. Waarschijnlijk maakte hij in Juni 1625 een eerste conterfeitsel en schilderde hij er later twee of meer kopieën naar, waarvan eene in December 1627, op het oogenblik dat de markies naar Spanje terugkeerde, werd begonnen.

(1) A. CASTAN: *Les Origines et la date du Saint Ildefonse de Rubens.* Blz. 77.

Een dezer bevindt zich in het Museum van Brunswijk, een tweede in de verzameling Nostitz te Praag, een derde te Sint-Petersburg in de galerij van den hertog van Leuchtenberg, een vierde bevond zich in de galerij van prins Demidoff (*Œuvre*. Nrs 1059-1062). Zij stemmen alle volkomen overeen, behalve dat op het portret der verzameling Nostitz het harnas, dat op de andere enkel borst en heupen dekt, ook de armen bekleedt. De veldoverste is afgebeeld tot aan de knieën, de eene hand op de greep van zijn degen, de andere op den bevelhebberstok. Hij is blootshoofds met korte haren, vollen dunnen baard, opgestreken knevel, om den hals een rijke kanten kraag, om den rechterarm een sluier, op de borst het gulden Vlies; op een tafel nevens hem staat de gepluimde helm. Geen der ons gekende exemplaren is van buitengewone kunstwaarde. Het stuk van Brunswijk is zachter en zwakker van toon; dat van Nostitz is krachtiger: het met goud bewerkte harnas schiet glimmende stralen, de witte en roode pluimen om zijn helm, de roode band om zijn linkerarm geven er een glanzend uitzicht aan, maken er een pronkbeeld van. Spinola heeft een lang smal hoofd; zijn half toegeknepen oogen, zijn groot voorhoofd, zijn gesloten lippen, zijne spits toeloopende kin geven hem een uitdrukking van diepzinnigen denker en vastberaden uitvoerder.

Rubens werd in den loop der jaren twintig een bijzondere vriend van den grooten veldheer; deze had geene geheimen voor den grooten schilder en beiden waren de vertrouwde raadslieden der aartshertogin. Met de Infante vormden zij, men mag het wel zeggen, het driemanschap, dat in die jaren over de gewichtigste aangelegenheden des lands beraadslaagde en besliste. Rubens zag met leede oogen zijn vriend heengaan, bezorgd als hij was wie den beproefden en beleidvollen veldoverste zou vervangen. Hij was aan Spinola gehecht en achtte hem hoog, alhoewel zijne zwakke zijden hem niet ontsnapten. Den 28en Januari 1628, kort na het vertrek van den markies uit ons land en wanneer Rubens de berichten ontving hoe eervol hij te Parijs onthaald was, schreef hij over hem aan Pierre Dupuy: « Het doet mij genoegen te vernemen » dat de markies uw hof verlaat, tevreden over het genoten onthaal. Hij verdient wezenlijk als » een voortreffelijk mensch behandeld te worden, zooals ik verzekeren kan na lang met hem op » gemeenzamen voet verkeerd te hebben. Hij is de voorzichtigste en de scherpzinnigste man » dien ik ooit ontmoette; hij laat niemand zijne inzichten raden; hij is weinig welsprekend, » eerder uit vrees te veel te zeggen dan uit gebrek aan bespraaktheid en verstand. Over » zijne dapperheid spreek ik niet, daar zij van iedereen gekend is en ik zelf, die hem eerst als » Italiaan en Genuees wantrouwde, heb hem leeren kennen als iemand van vast karakter, die » het volste vertrouwen verdient. Wat mijne (Medici) galerij betreft, Zijne Excellentie heeft » zich de moeite niet getroost ze te gaan zien, omdat hij geen den minsten lust vindt in de » schilderkunst, waarvan hij zooveel verstand heeft als een sjouwer. »

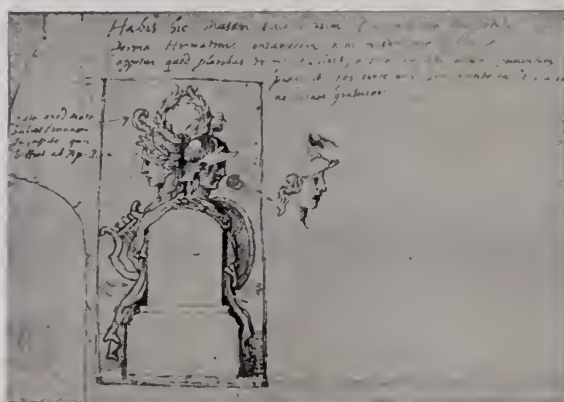
RUBENS GEADELD. — De eerbewijzen en de blijken van vertrouwen, die Rubens in 1625 van de infante ontving, waren niet de eenige noch de eerste, die hem van wege zijne vorsten te beurt vielen. Reeds het jaar te voren had hij eene zeer hooge onderscheiding genoten: Filips IV had hem tot den adeldom verheven. Eenige maanden vroeger had de kunstenaar een verzoekschrift ingediend om die gunst te bekomen zonder iets voor de adelbrieven te betalen. Den 29en Januari 1624 bracht de bisschop van Segovia, don Iñigo de Brizuela, voorzitter van den Hoogen Raad van Vlaanderen te Madrid, verslag uit over dit verzoek en steunde de vraag, op grond dat Rubens uitmuntte in zijne kunst en geheel Europa door werd hooggeacht. « Verscheiden prinsen, voegde de bisschop erbij, hebben getracht hem uit Antwer» pen te lokken, door groote beloften van eerbewijzen en geld. Hij is voortgesproten uit

deftige ouders, trouwe onderdanen Zijner Majesteit en bij zijn zeldzaam talent van schilder voegt hij nog letterkundige talenten en de kennis van de geschiedenis en de talen; hij heeft altijd weelderig geleefd en bezit de noodige middelen om zijn rang te houden. »

Dit verslag werd goedgekeurd en den 5en Juni 1624 verleende de koning den adel aan Rubens, voor hem en zijn kinderen en dezer afstammelingen; als wapenschild verkreeg hij: een doorsneden schild, het hoofd van goud, beladen met een jachthoren van sabel, geëvend van twee vijfbladen, doorstoken van goud, de punt van azuur met een lelie van goud, de helm geopend en getralied, de banden en de wrong van goud en zilver en, als helmteeken, dezelfde lelie. (1)

In 1627 kreeg Rubens ook den titel van edelheer van het huis harer Doorluchtige Hoogheid, waarmede wij hem in de oorkonden van lateren datum zien aangeduid. (2) Later zou Karel I van Engeland hem nog met den titel van ridder vereeren en een hoek bij zijn wapen voegen van rood met den gouden leeuw van het Engelsch koningschild.

Rubens was de eerste van zijn stam, die geadeld werd; de wapenteekens, die den koning hem verleende, waren echter niet geheel vreemd in zijne familie: zijn vader bezigde reeds een zegel, waarop het wapenschild van den zoon staat afgebeeld, met het enkel verschil dat bij Jan Rubens de helm niet eene lelie maar een jachthoren droeg. Vroeger nog voerden een paar abten der Sint-Michiels-Abdij te Antwerpen hetzelfde schild, behalve dat in de bovenste helft de jachthoren ontbrak. (3)



TITELBLAD VOOR *Banlusii et Cabilliavi Epigrammata*
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

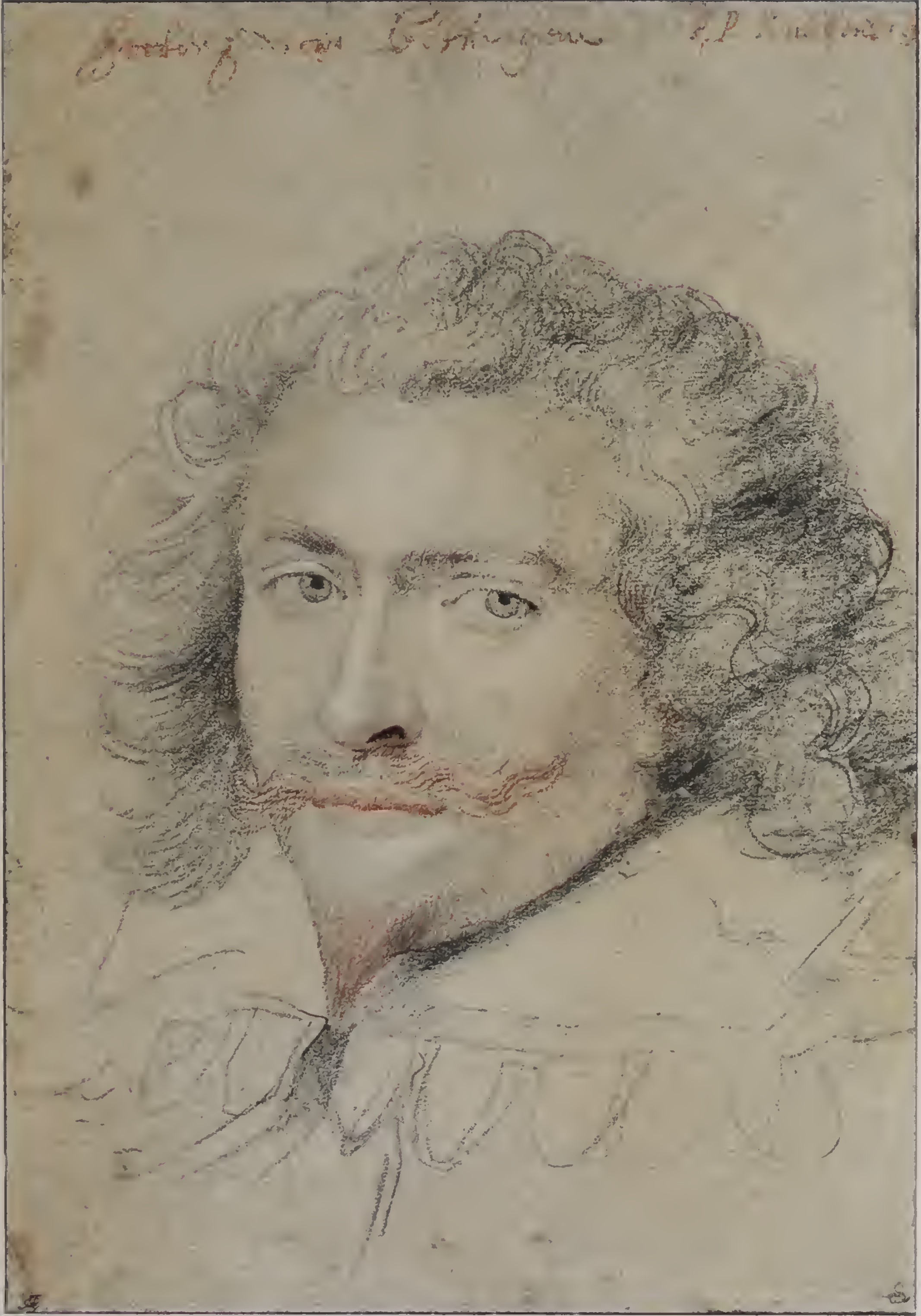
(1) Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quinttefeuilles avec cantons percées d'or, le dessons d'azur a une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachemens et borlet d'or et d'argent, et, pour le cimier la mesme fleur de lis d'or, comme elles sont peintes et figurées au milieu de cesdites présentes (GACHARD : *Particularités et Documents inédits sur Rubens.* Bruxelles, 1842. Blz. 13).

(2) Brieven van Peiresc aan Dupuy van 18 Juli en 29 September 1627.

(3) P. GÉNARD : *Les armes de la famille Rubens* (Rubens-Bulletijn. III, 65). — ID. : *De Kwartieren van Rubens.* (Ibid. IV, 142).



DE HERTOG VAN BUCKINGHAM
(Albertina, Weenen)





Een boerenerf — Teekening (Museum, Dresden).

HOOFDSTUK VII

1625-1627

Rubens en Buckingham. — Rubens en Gerbier. — Rubens' optreden als diplomaat in de buitenlandsche staatkunde. — Dood van Isabella Brant. — Rubens' onderhandelingen met Gerbier. — Werken van dien tijd. — Leerlingen.



Balthasar Gerbier — Gravuur naar A. van Dijck, uitgegeven door Jan Meijssens.

Rubens en Buckingham. — Onder de mannen, die Rubens ontmoette te Parijs, toen hij de schilderijen der Medici-galerij ging plaatsen, waren er twee met wie hij betrekkingen aanknoopte, die nog verscheiden jaren zouden voortduren, de hertog van Buckingham en Balthasar Gerbier. Het huwelijk van Henriette van Frankrijk en Karel I had den 11en Mei 1625 plaats en bij de plechtigheid liet de koning van Engeland zich vervangen door den hertog van Chevreuse; den 24en daaropvolgende kwam de hertog van Buckingham aan om de jonge koningin af te halen en naar haren vorstelijken gemaal te voeren; den 2en Juni had het vertrek plaats. Alles te samen had de gunsteling van Karel I dus slechts negen dagen te Parijs doorgebracht: in dien tijd moet hij Rubens gezien en met hem onderhandeld hebben.

Georges, hertog van Buckingham, de alvermogende minister van twee Engelsche koningen, was toen 33 jaar oud. Hij was gesproten uit het oud-adellijk geslacht der Villiers en

was de bevalligste en de meest verdorven hoveling van zijn tijd. Koning Jacobus, een gekroonde schoolvos, hield meer van godgeleerde verhandelingen te schrijven en redevoeringen vol bespottelijk vernuft ten beste te geven dan van de belangen van zijn land te behartigen; hij had een zonderling zwak voor mooie jonge mannen en, hoe onwetend of slecht zij ook waren, aan hun uiterlijke bekoorlijkheden weerstond hij niet. Door zijn gebrek aan wilskracht en zelfstandigheid maar al te geneigd om aan den leiband van anderen te loopen, schonk hij aan onwaardige gunstelingen de hoogste titels en ambten in den lande en stond hun het gezag af, dat hij zelf niet bij machte was op betamelijke wijze te voeren. Zoo had hij na den val van Somerset, zijn eersten lieveling, George Villiers verkozen tot zijn troetelkind. Met zijn gewone schoolmeesterachtige bezorgdheid wilde hij den geest van zijnen jongen vertrouweling vormen en gaf hem les in alles wat hij dacht zelf zoo uitstekend te kennen. Ook voor tastbaarder gaven zorgde hij: in minder dan twee jaar tijd werd de drie-en-twintigjarige jongeling achtervolgens edelman der kamer, baron, burggraaf, markies van Buckingham, groot-admiraal van het rijk en onbeperkte meester over den geest van den vorst; hij werd de uitdeeler aller eereambten en voorrechten; hij was almachtig, niet door eigen verdiensten, die hij niet bezat, maar door de gril van den koning. Een der ergerlijkste misbruiken, die Buckingham van zijnen onbeperkten invloed maakte, treft men aan in de geschiedenis van het huwelijk van den Engelschen erfprins, den lateren Karel den eerste. Zijn rol in deze zaak had zulke gewichtige gevolgen en de gebeurtenis zelve stond in zoo innig verband met de geschiedenis van het Europa dier dagen, dat het wel noodig zal zijn ze wat uitvoeriger in haren oorsprong en bijzonderheden te doen kennen, zooveel te meer daar zij, onrechtstreeks althans, aanleiding gaf tot het optreden van Rubens in de buitenlandsche staatskunde.

Jacob de eerste had in 1613 zijne dochter Elisabeth uitgehuwelijkt aan den paltsgraaf Frederik V, die door zijn ijver voor de hervormde leer als een der hoofden van de protestanten in Duitschland werd aangezien. De strijd tusschen de voorstanders der oude en der nieuwe kerk duurde toen in dit land sedert ongeveer een eeuw voort, nu eens gesust bij middel van verdragen door de hervormden afgedwongen aan de Roomschen, dan weer opvlammend door de onvermijdelijke wrijvingen tusschen belijders van verschillende godsdiensten, die woorden van vrede op de lippen, maar wrok en haat tegen elkander in het hart droegen. De partij der hervorming, in het eerste ontgloeien van geloof en ijver bij hare aanhangers, had groote vorderingen gemaakt in Duitschland, zij was er van lieverlede machtiger geworden dan die der katholieken en een heelen tijd lang won zij nog immer veld in de gewesten, waar zij tot dan toe niet overheerschend was. De katholieken, opgeschrikt door het gevaar en aangevuurd door het pausdom en door de jonge strijdlustige orde der Jezuïeten, waren in het laatste vierendeel der zestiende eeuw ernstig bedacht geweest op tegenweer. In de eerste jaren der zeventiende eeuw werd de strijd, aangevoerd door de Duitsche keizers uit het huis der Habsburgers, met vernieuwde kracht hernomen; de kansen stonden twijfelachtig; van beide zijden waagde men een uiterste poging en de dertigjarige oorlog, die beslissen zou over de toekomst der Roomsche en der Evangelische kerkleer, borst uit in vijf jaar nadat de paltsgraaf de schoonzoon van den Engelschen koning geworden was.

De onlusten ontstonden in Bohemen; de protestanten, terecht bevreesd dat de vrijheid van godsdienst, die hun toegekend was, zou ten onder gaan door het drijven van den toen regeerenden keizer Mathias en van de katholieke edellieden, kwamen in opstand en wierpen de keizerlijke raadslieden Martinitz en Slavata door het venster van den Hradschin te Praag. Toen den 28en Augustus 1619 keizer Ferdinand II den troon besteeg, werd de kamp om leven en

dood voor goed aangebonden. De Bohemers, wien het aan eenheid in den weerstand ontbrak, zochten een aanvoerder en sloegen het oog op den paltsgraaf, wien zij de kroon van Bohemen aanboden. Twee dagen vóór de kiezing van den nieuwen keizer had Frederik hun aanbod aanvaard en was hij tot koning uitgeroepen. Zijn rijk was van korten duur; den 8en November 1620 werd zijn leger geheel verslagen op den Witten Berg en moest hij uit het land vluchten. Zijn titel van keurvorst en zijn eigen erfstaten werden hem het jaar daaropvolgende ontnomen en door den keizer aan Maximiliaan van Beieren, den aanvoerder der katholieke legers, geschonken. Nog elf jaar lang zette de verbannen en onteigende vorst den strijd voort voor de kroon van Bohemen en voor zijn eigen landen; hij hoopte op de tusschenkomst van zijn schoonvader Jacobus I, koning van Engeland, en later op die van zijn schoonbroeder Karel I, om het verlorene te heroveren.

In den kamp voor het geloof stond Spanje natuurlijk aan de zijde der katholieken en van hun opperhoofd den Duitschen keizer. De troepen van Spinola, den bevelhebber der Spaansche legermacht van de aartshertogen Albertus en Isabella en de keizerlijken onder Tilly, hadden den Palts veroverd en de schoonzoon van Jacobus had geen hardnekkigeren vijand dan den toen regeerenden koning van Spanje, Filips III. En diezelfde Jacobus, de protestantsche koning van Engeland, koos de dochter van den meest katholieken aller vorsten tot vrouw voor zijn zoon. In die verbintenis tusschen de twee vorstenhuizen meende hij een beweeggrond te vinden om den Spaanschen koning over te halen aan den Paltsgraaf zijne staten terug te schenken. De graaf van Bristol, naar Madrid gezonden om te onderhandelen over het huwelijk, werd terzelfder tijd gelast te vragen, dat de Spaansche troepen de steden van den Palts zouden overgeven in handen der Engelschen.

De onderhandelingen, begonnen met Filips III om de hand zijner dochter, de infante Maria-Teresa, voor Karel, prins van Wallis, te vragen, werden voortgezet met Filips IV, die den 31en Maart 1621 zijn vader opvolgde. Zij vorderden niet bijzonder snel. Toegeven aan de wenschen van den aartsvijand der protestanten in Duitschland stootte het Engelsche volk tegen de borst; de hand zijner zuster verleenen aan den zoon van den onroomschen koning van Engeland kwam niet overeen met de staatkunde van den Spaanschen monarch; zoo moesten de moeilijkheden langs beide zijden oprijzen en kwalijk te boven te komen zijn.

Om spoediger tot een gunstige beslissing te geraken, kwam Buckingham op het zonderlinge denkbeeld met den prins van Wallis naar Madrid te reizen en daar zelf de onderhandelingen voort te zetten. De koning van Engeland verklaarde zich eerst tegen dit plan, maar hij werd door zijn gunsteling en door zijn zoon gedwongen toe te geven en toonde zich ten slotte zoodanig ingenomen met het romantieke ontwerp, dat hij alle bestrijding ervan verbood en eene lange redevoering hield in zijnen raad om zijn wil desaangaande te doen kennen.

Buckingham en de prins legden de reis incognito af. Zij scheepten zich in te Dover, ontscheepten te Calais en trokken Frankrijk en Spanje door zonder erkend te worden. In Madrid, waar zij den 17en Maart 1623 aankwamen, toonde men zich gunstig gestemd voor de vraag van het Engelsch hof; er werden groote feesten ingericht, men wisselde koninklijke geschenken, de toestemming van den paus werd gevraagd en verkregen, de overeenkomsten betreffende de kerkelijke plechtigheid en de godsdienstoefeningen der bruid werden gesloten; men scheen het eens op alle punten behalven op een enkel. De prins verlangde, dat de plechtigheid van het huwelijk onmiddellijk zou gevolgd worden door de voltrekking en dat zijne jonge vrouw hem dadelijk zou vergezellen naar Engeland. Aan het Spaansche hof willigde men dit verlangen van den prins van Wallis niet in en stond er op dat hij zonder zijne bruid zou terugkeeren en

zij eerst acht maanden later zou volgen, wanneer in het protestantsche land al de noodige schikkingen zouden genomen zijn om haar de zekerheid te geven, dat zij vrijelijk haren godsdienst kon uitoefenen. De prins stemde hierin toe. Toen hij aan het Spaansche hof de verlangde beloften had gedaan betreffende de zaken van godsdienst en een schrijven van koning Jacobus ontvangen had, dat hem terugriep, sprak hij van de terugreis te aanvaarden. Den 9[en] September 1623 vertrok hij; Filips IV deed hem uitgeleide en overlaadde hem met bewijzen van vriendschap.

In Engeland had de koning plechtiglijk gezworen de overeenkomst te Madrid aangegaan trouw na te leven en hoe ongaarne ook het volk had zich geschikt in den wil van den vorst. Men aanzag de echtelijke verbintenis als eene afgedane zaak. Maar toen in het begin van October de prins van Wallis en Buckingham te Londen terugkeerden zonder dat het huwelijk voltrokken was, meende en hoopte men dat het plan was afgesprongen. Met tegenzin had men gehoord van de toegevingen te Madrid aan de Engelsche katholieken gedaan en nu men voorzag, dat geen inbreuk zou gemaakt worden op de alleenheerschappij der nationale kerk, voelde ieder protestantsche boezem zich verlicht en gaf luide lucht aan zijne vreugde. Buckingham, wien men te recht of te onrecht voor den bewerker van dit mislukken aanzag en dien de koning tijdens zijn verblijf in Spanje den titel van hertog had verleend, was gedurende eenigen tijd de populairste man van Engeland.

Zoo geheel afgedaan was de zaak van het huwelijk echter niet. De verloofde prins had bij zijn vertrek aan den Engelschen afgezant, graaf van Bristol, machtiging gelaten het huwelijk in zijn naam te voltrekken. Te Londen teruggekeerd, liet hij hem weten, dat hij zich van die machtiging niet mocht bedienen dan op nader bericht. Koning Jacobus gaf bevel aan denzelfden gezant den Palts voor zijn schoonzoon terug te vragen van den Spaanschen koning. Filips IV toonde zich hiertoe bereid, maar onder zekere voorwaarden, welke hij in overeenkomst met den keizer stelde. De paltsgraaf echter weigerde die voorwaarden aan te nemen en spoorde zijn schoonvader aan den oorlog tegen Spanje en Oostenrijk te ondernemen om hem in het bezit zijner erflanden te herstellen. Den 29[en] Februari 1624 hield koning Jacobus een redevoering in zijn Parlement, waarin hij bitter klaagde over de handelwijze van Spanje, dat zijn zoon met valsche beloften had gepaaid en hij verzocht het Huis der Gemeenten zijn meening te zeggen over het wenschelijke van dien oorlog.

Eenige dagen later verscheen Buckingham in het Parlement en gaf daar breedvoerige uitleggingen. Volgens hem waren de Spanjaards nooit te goeder trouw geweest in die zaak; zij hadden noch het huwelijk willen toestaan noch den Palts willen teruggeven; zij hadden den prins een toelating van den paus getoond, die zoo zware voorwaarden bevatte, dat zij onmogelijk uit te voeren waren. Daarop besloot het Parlement, den 30[en] Maart, den koning te verzoeken toebereidsels te maken om den Palts met de macht der wapenen te veroveren. De vergadering verklaarde zich bereid de noodige gelden tot het voeren van den oorlog te stemmen. In Mei 1624 deelde de Engelsche afgezant te Madrid aan Filips IV mede, dat er geen spraak meer kon zijn van het beraamde huwelijk. De koning van Spanje verwachtte zich wel aan die beslissing; hij had de toebereidselen tot de plechtigheid doen staken en had zijn dochter, die zich reeds prinses van Wallis noemde, van dien titel doen afzien.

Reeds in dezelfde maand Mei had de koning van Engeland de graven van Carlisle en van Holland naar Frankrijk gezonden om de hand van prinses Henriette-Marie, zuster des konings, voor den erfprins Karel te vragen; gereedelijk werd de vraag toegestaan. Aan de toekomende koningin en aan de personen van haar gevolg werd vrije uitoefening van den katholieken

godsdienst verzekerd. Behalve hetgene vervat was in de openbaar gemaakte artikelen der overeenkomst, beloofde de koning van Engeland Lodewijk XIII met zijne vloot bij te staan in geval hij de Hugenoten langs den zeekant wilde bekampen. En inderdaad, wanneer in Februari 1625 de koning van Frankrijk zich gereed maakte om Soubise, die aan het hoofd der protestanten stond, te onderwerpen, werden hem acht schepen gezonden, waarover hij naar goeddunken zou beschikken, terwijl een vloot van tachtig Engelsche bodems werd uitgerust om de Spaansche kusten te gaan bestoken.

Intusschen stierf Jacobus I den 6en April (27 Maart ouden stijl) 1625; zijn zoon Karel volgde hem op en de laatste toebereidselen tot het huwelijk van den jongen koning met Henriette van Frankrijk werden bespoedigd, zoodat de plechtigheid kon plaats hebben te Parijs den 11en Mei daaropvolgende.

De toebereidselen tot den oorlog werden nu krachtdadiger voortgezet. Buckingham en de graaf van Holland werden naar den Haag gezonden en sloten daar een bondgenootschap met de Vereenigde Nederlanden, met Frankrijk en Denemarken tegen den keizer en den koning van Spanje. Karel I lichtte een legerkorps van twaalf duizend man om onder bevel van Mansfeld den Palts te heroveren en den 3en October liep de vloot, 88 schepen sterk, de haven van Portsmouth uit; zij zeilde naar Cadix en ontscheepte daar hare troepen, 1833 zee- en 2998 landsoldaten sterk. Maar, ziende dat zij ernstigen weerstand zouden ontmoeten, scheepten de troepen al spoedig weer in en zeilden de Spaansche vloot, die uit West-Indië verwacht werd, te gemoet. Zij trof deze niet aan en na enkele koopvaardijschepen te hebben buitgemaakt, keerde zij onverrichter zake naar Engeland terug. De veldtocht in Duitschland leverde geen beteren uitslag op. De beschamende afloop dezer onderneming bewees wat Buckingham gold in krijgszaken, zijn romantische en niet minder buitensporige tocht naar Madrid leverde een bewijs van zijn staatmansbeleid.



De Graflegging (Museum, Antwerpen)

Dit was de man, dien Rubens te Parijs leerde kennen en gedurende de weinige dagen, die Buckingham daar verbleef, bezocht Rubens hem meermaals; hij teekende zijn portret en dat der hertogin van Buckingham, hij schilderde daar ook, zooals wij reeds aanstipten, het conterfeitsel van den beruchten Engelschman, eens in borstbeeld en een andermaal te paard. Buckingham was een groote liefhebber van allerlei kunstwerken en, kwistig van levenswijze als hij was, beschikkende over de kas van zijne koninklijke beschermers, ontzegde hij zich niets van wat hem beviel, hoe duur het ook mocht kosten. Hij onderhield zich natuurlijk met Rubens over kunst en wist of vernam alsdan dat de Antwerpsche schilder een kostelijke verzameling van

antieke beeldhouwwerken, van schilderijen en gesneden steenen bezat. Ongetwijfeld ontstond uit die gesprekken bij hem de lust om die verzameling aan te koopen. « Korten tijd na de ontmoeting te Parijs, zegt de schrijver der *Vita*, zond hij een zijner zaakgelastigden om Rubens' kunstschatten te koopen ten prijze van honderd duizend gulden. » De tijd, die verliep tusschen de ontmoeting en het afdoen van den koop, was niet zoo heel kort. Toen Buckingham in November 1625 naar de Nederlanden werd gezonden om een bondgenootschap met de Vereenigde Provinciën te sluiten, bezocht hij te Antwerpen Rubens' huis en zag zijne kostbaarheden; maar eerst in December 1626 ging de schilder naar Calais om er de kunstwerken zijner verzameling in te schepen; hij verbleef daar drie weken. In September 1627 waren de schilderijen gereed om verzonden te worden en werd de koop dus voltrokken. (1)

De onderhandelaar, door Buckingham belast om zich met Rubens te verstaan, was Michel Le Blond. Deze voortreffelijke kunstenaar, te Francfort uit Waalsche ouders geboren, was goudsmid en kopergraveur en was om zijne veelzijdige begaafdheden door den koning van Zweden tot zijn agent aan het hof van Engeland benoemd. Hij verbleef veel jaren te Londen en vestigde zich later te Amsterdam, waar hij stierf in 1656. Van Dijck schilderde zijn portret en Sandrart, die hem zeer hoogschatte, liet het graveeren voor zijne *Teutsche Academie*.

De koopsom bedroeg honderd duizend gulden, zooals Filips Rubens het aanteekende, maar slechts 84,000 gulden ontving Rubens. De staat van goederen, opgemaakt in het sterfhuis van Isabella Brant, vermeldt dezen verkoop aldus: « Item is te wetene dat deser kinderen vaeder « (Rubens) naer de doodt hender moeder vuijtter handt ten meesten proffijte vercocht heeft « aenden heer Hertoghe van Bucqingam in Engelant eenighe schilderyen, antiquiteijten van « marber, agaten ende andere juweelen ter somme toe van eenhondert duysent gulden eens, « daer aene gecort sesthien duijsent gulden eens, naementlijck ses duysent guldenen eens, « over een stuck schilderije vande oprijsinghe van de saelighe sielen d'welck den vaeder in « desen gehouden was onder de voorschreven partijen van schilderijen te leveren aenden « voorschreven heer Hertoghe, ende d'welck metter doodt der afflijvighe in desen (Isabella « Brant) niet en was begonst ende de resterende thien duijsent guldenen gesmolten sijn in « geloefte gedaen aenden ghenen die den coop van de voorschreven partyen den selven « hertoghe heeft aengebracht ende vercocht. »

Onder de verkochte stukken waren begrepen de antieke marmers, die Rubens van Sir Dudley Carleton had aangeworven en die welke hij uit Italië had medegebracht, de schilderijen van Italiaansche en andere meesters, de gesneden steenen, de medailles die hij op verscheiden tijden en plaatsen had aangekocht. Rubens had bij hetgene hij bezat nog het een en ander moeten voegen, dat hij met dit doel gekocht had; zoo betaalde hij aan Cornelis De Vos 48 gulden voor twee kopieën van schilderijen; aan Monsieur Gault van Parijs telde hij 300 gulden voor een partij agaten en met dezen laatste had hij nog een tal andere gesneden steenen tegen schilderijen verruild (2); aan Hans Hans betaalde hij 222 gulden voor een partij medaliën, alle welke kunstwerken begrepen waren in den aankoop van den hertog van Buckingham.

Na den dood van Buckingham bleven zijn verzamelingen eenige jaren onaangeroerd in zijn paleis, waar Rubens ze nog weerzag in 1629; later werden eenige zijner schilderijen

(1) NOEL SAINSBURY: Op. cit. 103. — Brief van Dupuy aan Peiresc van 28en December 1626 en Brieven van Dupuy aan Valavez van 1 en 4 Januari 1627. (TAMIZEY DE LARROQUE: Lettres de Peiresc, I, 794, 801, 805).

(2) J'ay veu en cette ville (Bruxelles) un nommé Gaud de Paris, lequel porte quelques pierres assez belles. Mais ce qu'il avait de plus rare il l'a troqué avec Rubens contre des peintures. (Philippe Chifflet aan den nuntius Guidi di Bagno 25 juni 1627). Aangehaald door AUGUSTE CASTAN: *Opinion des érudits de l'Autriche sur les origines et la date du « Saint-Ildefonse » de Rubens*. Blz. 41.

aangekocht door den koning en door den graaf van Northumberland. Een goed deel van zijn kunstschatten werd ontvoerd bij de inbeslagneming van de goederen zijns zoons ; alleen van wat gedurende de ballingschap van den tweeden hertog naar Antwerpen werd gezonden om daar verkocht te worden, bestaat een catalogus. Hierin vinden wij vermeld 19 schilderijen van Tiziano, 2 van Correggio, 21 van Bassano, 13 van Paolo Veronese, 8 van Palma, 17 van Tintoretto, 3 van Rafaël, 3 van Leonardo da Vinci, 13 van Rubens, 8 van Holbein, 1 van Quinten Massys, 2 van Snijders, 6 van Antoon Moro, 6 van Willem Key en veel andere meer. Daarbij kwamen 9 beeldhouwwerken in metaal, 2 in ivoor en 2 in marmer en eindelijk 12 kassen met gesneden steenen. Er bestaat geen twijfel of de 13 stukken, door Rubens geschilderd, kwamen voort van den koop met hem gesloten; wij zullen ze verder bespreken, waar wij handelen over de werken van den meester uit dit tijdperk. Ook de 12 kassen met gesneden steenen zullen wel van Rubens afkomstig geweest zijn; wat de overige schilderijen en beeldhouwwerken betreft, die in den catalogus van den tweeden hertog van Buckingham voorkomen, het is waarschijnlijk dat zij voor een deel voortkomen uit Rubens' verzameling; waarschijnlijk is het dat een ander deel nooit zijn eigendom was.

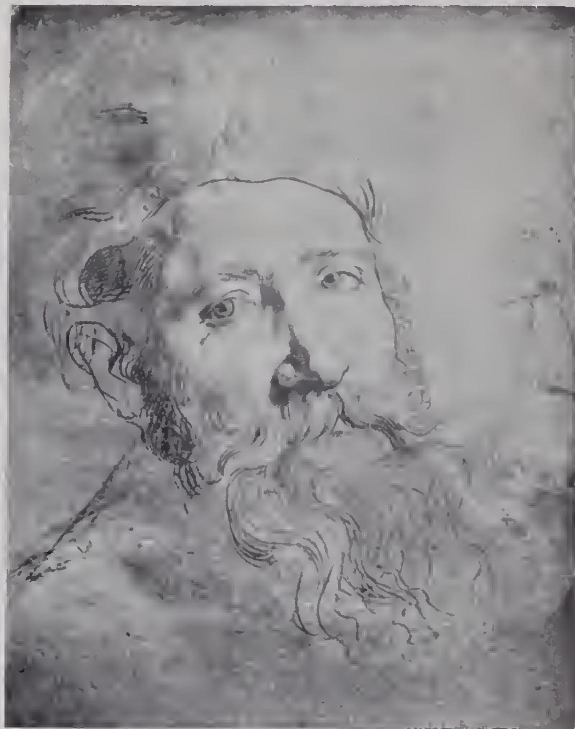
Rubens schijnt voornemens geweest te zijn zich eene nieuwe verzameling antieke standbeelden te vormen, althans schreef Philippe Chifflet aan Guidi di Bagno dat de schilder in September 1827 naar Rome wilde reizen om daar voor tien of twaalf duizend gulden antieke standbeelden te koopen. (1) In 1634 schreef hij aan Peiresc, dat hij eenige der zeldzaamste gesneden steenen en der voortreffelijkste medailles voor zich gehouden had, wanneer hij zijne verzameling aan den hertog van Buckingham verkocht, zoodat hij op nieuw een kabinet bezat van stukken even schoon als zeldzaam. (2) Sandrart verzekert, dat hij zich bij het aankoopen dezer kostbaarheden liet helpen door den beeldhouwer Joris Petel van Augsburg, die toen te Antwerpen verbleef.

De verkoop zijner kunstschatten aan den hertog van Buckingham was niet de eenige, dien Rubens in deze jaren sloot. Tusschen 1626 en 1628 ontving hij van Daniël Fourment, zijn toekomenden schoonvader, de som van 900 gulden « ter saecken ende als reste van eenighe agathen by Rubens int leven van Isabella Brant gesonden naer Indijen, » en den 18en December 1634 schreef hij aan Peiresc, dat hij een vaas in agaat bezeten had ter grootte van een « pot, » die hij zelf 2000 gouden kronen betaald had en die naar Oost-Indië verzonden was met een schip, dat was buitgemaakt door de Hollanders. Het schijnt wel dat deze vaas begrepen was in de zending van kostbaarheden naar Indië, voor welke Rubens met Daniël Fourment afrekende.

RUBENS EN BALTHASAR GERBIER. — De tweede man, wiens kennis Rubens te Parijs maakte, was Balthasar Gerbier, die zich daar in het gevolg van den hertog van Buckingham bevond. Hij is een diergene met wie onze kunstenaar het meest uitstaans heeft gehad en wij mogen dus wel een oogenblik bij die zeer zonderlinge en raadselachtige personage stil houden. Zijn vader, zoo schreef hij zelf in zijn stamboom, gezonden aan den staatsecretaris Sir Francis Windebank, was geboren te Antwerpen en zoon van een Normandisch ridder. Die vader huwde Catharina de Laloe, dochter van Alonzo, Staatsecretaris van Philips II. Balthasar Gerbier zelf was geboren, zoo verklaart hij, te Middelburg in Zeeland, waar zijne moeder, tijdens haar zwangerschap, heen

(1) AUG. CASTAN : *Opinion des érudits de l'Autriche sur les origines et la date du « Saint-Ildefonse » de Rubens.* Blz. 41.
(2) Brief van 18 December 1634.

gevlucht was om te ontsnappen aan de moorderij van Parijs. Al zijn bloedverwanten, beweert hij verder, woonden in Portugal, in Engeland, in Frankrijk en behoorden tot de oud-adellijke huizen van Melun, Espinay en de Lannoy. Men zou al heel veel stamboomen doorloopen om een soortgelijke reeks van onbeschaamde verzinsels aan te treffen. Oprechtheid was nimmer Gerbier's hoofddeugd en dit staaltje toont al dadelijk hoever hij de vermetelheid in het liegen dreef. Noël Sainsbury, die deze getuigenis in ernst opneemt, leidt er uit af, dat Gerbier korts na den Bartholomeusdag, dus in 1572, geboren werd, maar het zou moeilijk zijn onduidelijker een geboortejaar op te geven dan het te noemen dat der moorderij in Parijs : in het laatste vierendeel der zestiende eeuw zou toch bijna elk jaar aldus kunnen gedoopt worden.



Mansportret — Teekening (Museum, Rotterdam).

Ofschoon Gerbier nog elders verklaart te Middelburg geboren te zijn, betwijfelen wij zeer zijne bevestiging. Volgens oude en betrouwbare bescheiden werd hij geboren te Antwerpen in 1592. Onder zijn portret in Cornelis de Bie's *Gulden Cabinet* lezen wij : « Geboortig van Antwerpen in het jaar 1592 ; » onder dat welk Pontius graveerde naar van Dijck staat er : « Oud 42 jaar. 1634. » Zijn tijdgenoot Joachim Sandrart noemt hem schilder en geboortig van Antwerpen en zegt, dat hij lange jaren in Italië verbleef, eene bevestiging, die wij ook lezen onder zijn portret door Jan Meijssens uitgegeven. Het is wel mogelijk dat hij de gewone reis naar Italië ondernam ; lang verbleef hij er echter niet, want reeds in 1616 bevond hij zich in Londen. Walpole verhaalt, dat de hertog van Buckingham in 1613 den jongen kunstenaar onder zijn bescherming nam ; maar dit is onmogelijk, daar Buckingham eerst in 1615 's konings gunsteling werd. Gerbier zelf zegt dat hij in 1617 naar Engeland verhuisde en wij zouden geen reden hebben om die bevestiging in twijfel te trekken, ware het niet dat het South Kensington Museum te Londen een portret bezit van Karel I in grauwschildering door hem gemaakt en gedagteekend 1616, wat laat veronderstellen dat hij dit jaar het kanaal is overgestoken.

De oudste zijner kunstwerken, die wij vermeld vinden, zijn penteekeningen. Bij resolutie van 21 Februari 1615 kennen de Staten-Generaal der Vereenigde Provinciën hem honderd gulden toe omdat hij « metter penne syn Excellentie (prins Maurits) seer pertinentelijck heeft afgetrokken ende hare Hoogmogenden daermede vereert. » Hij schijnt in Londen, niet alleen als schilder maar ook als penteekenaar, een broodwinning gezocht te hebben. In de Hollandsche kerk teekende hij aldaar de tien geboden, naar Sanderson verzekert. In 1618 vervaardigde hij het portret van den hertog van Buckingham. Het stuk is een groote miniatuurschildering, behoorende tot een vak door Gerbier het meest en met wezenlijk talent beoefend gedurende zijn korte kunstenaarsloopbaan ; het draagt het opschrift « B. Gerbier 1618. » Van dien tijd

was hij dus Buckingham's beschermeling. In 1623 nam deze hem mede naar Madrid. Gerbier schilderde daar het miniatuurportret der Infante, dat naar koning Jacobus gezonden werd. Hij deed er waarschijnlijk zijne eerste stappen op de glibberige baan der geheime politiek, waarop hij een deel zijns levens zou voortwandelen. In 1625 bevond hij zich met den hertog van Buckingham te Parijs en ontmoette hij daar voor het eerst Rubens.



Portret van een onbekende — Teekening (Max Rooses, Antwerpen).

Wij zullen later uitvoeriger te spreken hebben over de betrekkingen tusschen de twee Antwerpsche kunstenaars-diplomaten; schetsen wij enkel in breede trekken Gerbier's verderen levensloop, in zooverre het mogelijk is onzen weg te vinden in dien doolhof. Gerbier verbleef in hoedanigheid van geheim agent van den hertog van Buckingham gedurende een deel van het jaar 1627 in de Nederlanden en onderhandelde alsdan op last van zijn meester met Rubens over den vrede tusschen Engeland en Spanje. Deze onderhandelingen gaven aanleiding tot Rubens' groote diplomatieke reis in 1628-1630. Na den moord van Buckingham op 23 Augustus 1628 was Gerbier eenigen tijd zonder ambtelijke betrekking. Hij bevond zich te Londen en in zijn huis woonde Rubens toen deze daar in 1629 verbleef. Hij stond alsdan in hooge gunst bij koning Karel en leefde op weelderigen voet. Een brief van 1628 vermeldt, dat de koning en de koningin het avondmaal namen bij Gerbier, en dat deze duizend pond sterlings bij die gelegenheid uitgaf. In 1629 en 1630 werd hij door Karel I gebezigd bij het aankoopen van kunstwerken. In Mei 1631 werd hij aangesteld als diplomatiek agent te Brussel, met den titel van schildknaap des konings (écuyer de son corps). De koning had buitengewoon veel vertrouwen in hem en zond hem rechtstreeks orders, die wel eens in tegenspraak waren met die welke uitgingen van den staatsecretaris. Gerbier schreef jarenlang persoonlijk aan zijn vorst en lichtte hem in over de staatkundige onderhandelingen en kuiperijen tusschen Enge-

land, Frankrijk, Spanje, Savooien en de beide Nederlanden, in welke hij voortdurend gemengd was.

Terwijl hij als agent des konings te Brussel verbleef ontstond er in de Spaansche Nederlanden ontevredenheid over den eindeloozen duur der vijandelijkheden met de noordelijke provinciën en onderhandelden tal van edellieden met de Staten-generaal der Vereenigde Provinciën om met dezer hulp en bij middel van een opstand in de voornaamste steden de Spaansche Nederlanden vrij te maken en met de afgescheiden gewesten tot een enkelen staat te versmelten. De leiders dezer beweging meenden vertrouwen te mogen stellen in den vertegenwoordiger van den Engelschen vorst. Sommige hunner bijeenkomsten hadden plaats ten huize van Gerbier. Deze laatste, wien het aan het noodige fortuin ontbrak om naar hartelust zijn kwistig leven te leiden, verkocht aan de Spaansche regeering tegen de som van 20,000 gulden het geheim der samenzwering; hij was de schuld dat de hertog van Arenberg, de afgevaardigde der Staten onzer provinciën, in 1634 te Madrid in hechtenis werd genomen en daar het overige zijns levens in de gevangenis doorbracht. In later jaren beschuldigde hij lord Cottington van die verklikking.

Meer dan waarschijnlijk is dit niet het eenige boevenstuk, dat hij uitgericht heeft. De hertog van Buckingham, die hem gebruikte tot het uitvoeren van allerlei geheime en verdachte plannen en zeker niet nauw zag in zake van eer en geweten, spreekt van hem als van een doortrapten schelm en stelt vast dat zijn getuigenis hatelijk moest zijn in ieders oogen. Hij bleef te Brussel tot in 1638. Toen bezocht hij Engeland en werd er den 22en October daaropvolgende ridder geslagen; hij nam alsdan den naam van Gerbier d'Ouvilly aan; later noemt hij zich zelfs baron Douvily. Weinige dagen daarna keerde hij terug naar Brussel, waar hij verbleef tot in Augustus 1641. Den 10en Mei van dit jaar werd hij ceremoniemeester des konings benoemd. Den 13en Juli 1641 bekwam hij brieven van naturalisatie in Engeland. Daarna verdwijnt hij van het tooneel der staatkunde, behalve dat men hem verdenkt de schrijver te zijn van een der hatelijkste en gemeenste schotschriften tegen zijn weldoener Karel I, dat een paar jaren na dezes onthalzing in 1651 verscheen.

Het overige van zijn levensloop was nog meer bewogen dan de jaren van zijn politieke loopbaan. Wij kunnen slechts een klein deel van al zijn wederwaardigheden en van zijn tallooze vlugschriften vermelden. In 1641 had hij voorstellen gedaan aan Karel I om Bergen van Barmhartigheid in Engeland op te richten. In 1643 vinden wij hem te Parijs, waar hij poogt deze instelling in Frankrijk in te voeren. Nog hetzelfde jaar ontving hij van de koningin-regentes open brieven om hem te machtigen zijn plan uit te voeren, niettemin gelukte hij er niet in het te verwezenlijken.

In 1648 kwam hij op de gedachte eene Academie of Hoogeschool te Londen op te richten voor alle vreemde spraken en alle edele wetenschappen en in hetzelfde en het daaropvolgende jaar liet hij, niet alleen de uiteenzetting van dit ontwerp, maar zijn eerste openbare voorlezingen verschijnen in die Academie gehouden over Versterkingswerken, over Krijgsbouwkunst, over Cosmographie, over Scheepvaart, over Aardrijkskunde, over Taal, Kunst en Wetenschap, over Rechtsgeleerdheid en Welsprekendheid. Aldra was hij echter verplicht zijn Hoogeschool te sluiten. Hij stak dan over naar Holland, waar hij poogde een voorstel tot exploitatie van gouden zilvermijnen in America te doen aannemen. In 1660 geeft hij een schrift uit, waarin hij verhaalt, dat hij met een zending van de Hollandsche regeering naar Cayenne in Amerika was gegaan en zich te Surinam had neergezet. Daar was hij overvallen door den Hollandschen Gouverneur, die order had hem naar Holland te brengen, in zijn huis was gebroken, een zijner dochters had

gedood en het leven der overige leden van zijn huisgezin had in gevaar gebracht. Hij was dan naar Holland gevoerd, waar het Magistraat zijne zaak onderzocht en het gedrag van den Gouverneur van Surinam afkeurde.

Met de herstelling van Karel II in 1660 keerde hij terug naar Engeland en teekende de ontwerpen der triomfbogen, die voor de intrede des konings te Londen werden opgericht. In zijn laatste levensjaren gaf hij verscheiden werken uit over Bouwkunst en Staatkunde. In 1665 liet hij te Oxford nog een handboek voor reizigers in verschillende landen drukken. Hij stierf in 1667 en werd begraven in de kerk van Hempsted-Marshal, een dorp, waar hij bezig was een kasteel te bouwen voor lord Craven.

Balthasar Gerbier was een vrucht van zijnen tijd en van de politiek dier jaren, eene politiek van slinksche onderhandelingen, gevoerd door beunhazen in de staatkunde, van wederzijdsche bedriegerijen, van verschalking van vriend en vijand, van dubbelzinnigheid en trouweloosheid. Hij was gewis een virtuoos in die praktijken en won aldus de gunst van Buckingham en Karel I. Hij was daarbij een man van hooge gevatheid en bruikbaarheid, vlug van begrip, rad van tong, verscheiden talen sprekende en schrijvende met gemak en sierlijkheid, zich met allerlei dingen bemoeiende, zich in ieders goede gunsten wetende in te werken, altijd op den loer om iemand te bedriegen en altijd in de weer om zich van alle beschuldiging en verdenking wit te wasschen. En met dien man is Rubens van 1625 tot 1640 herhaaldelijk, om niet te zeggen gedurig, in betrekking geweest. Voor den grooten kunstenaar had Gerbier altijd veel achting en genegenheid, zijne belangen stond hij trouw voor, een loffelijke uitzondering in het leven van dien gelukzoeker zonder geweten en zonder eer. Kende Rubens hem? Heeft hij ooit geweten, dat Gerbier het geheim der edellieden verkocht? Onmogelijk die vraag te beantwoorden. Het verraad werd gepleegd in 1633, toen de groote schilder de politiek verlaten had en met Gerbier geene andere betrekkingen meer onderhield, dan die waartoe zijn kunstwerken aanleiding gaven. Maar al blijft Rubens' naam als politiek man vrij van alle vlekken en verheven boven alle verdenking, het doet ons toch spijt hem zoo lang en zoo vertrouwelijk te zien omgaan met een zoo gemeenen kerel als Gerbier. De koninklijke mantel van den kunstenaar hadde niet in aanraking mogen komen met de bekrozen plunje van dien veilen trawant der geheime politiek.

RUBENS' OPTREDEN ALS DIPLOMAAT IN DE BUITENLANDSCHE STAATKUNDE. — Gerbier zelf heeft nota gehouden van de onderhandelingen, waarin hij met Rubens is gewikkeld geweest, zooals hij placht aanteekening te houden van wat hij schreef en deed en van de brieven, die hij ontving. De registers, waarin het verhaal zijner politieke werkzaamheden staat geboekt, bevinden zich in het Rijksarchief te Londen en uit deze putten wij de inlichtingen over Rubens' eerste bemoeiingen met de buitenlandsche politiek.

Toen in April [Mei] 1625, zoo verhaalt Gerbier, de hertog van Buckingham te Parijs verbleef, schilderde Rubens zijn portret en bij die gelegenheid ontmoette hij Balthasar Gerbier en kwam met hem in gesprek. Rubens deelde hem mede, dat het de infante Isabella en den markies Spinola erg speet, dat men den prins van Wallis niet beter ontvangen had te Madrid. Hij voegde erbij, dat de oneenigheden, die tusschen Engeland en Spanje konden oprijzen, hem ernstige onrust baarden, en dat ieder welgeaard man het zijne moest bijdragen om de vriendschappelijke betrekkingen tusschen de beide landen te doen voortduren. Hij sprak den wensch uit dat de hertog van Buckingham het hart van zijnen vorst, dat voorzeker verbitterd moest zijn, vredelievend zou pogen te stemmen. Gerbier antwoordde daarop, dat het gelukkig huwelijk, welk nu te Parijs gesloten werd, den ongunstigen afloop der reis naar Madrid zou doen verge-

ten en dat er bij den koning van Engeland geen ander oorzaak van ontevredenheid bestond dan het onrecht zijne zuster, de koningin van Bohemen, aangedaan.

Daarbij waren de gedachtenwisselingen tusschen beiden gebleven, wanneer zij Parijs verlieten. Rubens had intusschen bemerkt, dat Buckingham vredelievend gestemd was en ging voort met aan Gerbier te schrijven, ook nadat de oneenigheden tusschen Engeland en Spanje waren uitgebroken. Hij was de tolk zijner vorstin, die met leede oogen aanzag hoe haar eigen vaderland en het land, dat het hare was geworden, dieper en dieper in de jammeren van den oorlog zonken. Hij zelf zag zijn land en zijn stad achteruitgaan en verarmen van dag tot dag in een oorlog zonder einde en zonder nut; hij zag heel de beschaafde wereld verwoest, de kunsten en de werken van den vrede gestremd en vernield door de bedrijven der ruwe macht en in zijn hart van vaderlander en van kunstenaar was de vurige wensch opgekomen te doen wat hij kon om aan dien rampzaligen toestand verbetering toe te brengen. Hij ondernam het in gemeenschap van gedachten met zijne vorstin; het werk was hopeloos zwaar, meer dan eens zou zijn pogen mislukken, maar telkens hervatte hij het weer, hij wilde gelukken en hij gelukte althans tot een zeker punt. Na zijn terugkeer in Antwerpen schreef hij aan Gerbier dat de Infante spijt gevoelde over de vijandelijkheden ontstaan tusschen Spanje en Engeland. De groote zorg van Karel I, ging hij voort, was zijn schoonbroeder en zijn zuster in bezit hunner erflanden te zien herstellen; maar, wilde de koning hierin gelukken, dan moest hij zich tot den keizer of tot den koning van Spanje wenden. Wilde Gerbier den hertog van Buckingham overhalen om den vrede te helpen herstellen, dan zou Rubens het zijne bijdragen om Spanje naar redelijke voorstellen te doen luisteren. Buckingham liet door Gerbier antwoorden, dat hij niet beter verlangde dan den vrede te zien sluiten, altijd op voorwaarde, dat de Palts werd teruggegeven aan den koning van Bohemen. Dit antwoord werd naar Spanje gezonden en Rubens schreef eenige weken later aan Gerbier, dat hij bevel had ontvangen de briefwisseling met hem voort te zetten; de Infante zou hem weldra nadere onderrichtingen zenden.



STUDIE-TEEKENING
(Hertog van Devonshire, Londen).

Van Augustus 1625 tot 24 Februari 1626 verbleef Rubens te Laeken, bij Brussel, waar hij zich was komen neerzetten na afloop der zending, die hij in de vorige maand voor de infante in de nabijheid der Duitsche grenzen had vervuld. Volgens eene mededeeling, die hij aan Valavez deed in een brief, gedagteekend van 28 November 1625, hield hij zich zoolang op in de hoofdstad omdat de pest te Antwerpen heerschte. Hij woonde te Brussel in de afspanning *de Gulden Leeuw;* aan den waard van dit gasthof, Andries van Broechem, werden in 1626 negen honderd gulden betaald over 't gene het sterfhuis van Isabella Brant hem schuldig was « van vertheerde costen. (1) » Men mag wel veronderstellen, dat hij er zich bezig hield met staatkunde en inzonderheid met de onderhandelingen te Parijs aangeknoopt tusschen hem en Gerbier. De infante bracht de vier eerste maanden van Rubens' verblijf in de hoofdstad te Duinkerken door, waar zij toezicht hield over het bouwen eener vloot en het aanleggen eener

(1) *Rubens Bulletijn.* IV, blz. 181.

krijgshaven in het nabijliggende Mardijk. Nadat zij op het einde van December 1625 te Brussel teruggekeerd was, woonde Rubens er nog twee maanden en geen twijfel of hij onderhield zich gedurende dien tijd herhaaldelijk met zijne vorstin over politieke aangelegenheden. Wat die veronderstelling waarschijnlijk maakt in hooge mate, is dat hij den 26en December 1625 aan zijn vriend Valavez bericht, dat de eerste minister van Spanje, graaf-hertog Olivarez, hem zelf had geschreven, dat de Spaansche zilveren vloot ongedeerd te Cadix was binnengeloopen zonder eenig Engelsch schip ontmoet te hebben. Niet alleen dus genoot Rubens toen reeds het vertrouwen van de Infante en van Spinola, ook de alvermogende Spaansche staatsman wisselde brieven met hem over de gewichtigste gebeurtenissen van den dag.

Nadat in October 1625 de Engelsche vloot onverrichter zake van voor Cadix was teruggekeerd, zoo verhaalt Gerbier verder, schreef Rubens hem dat de zaken een anderen keer hadden genomen; Spanje was natuurlijk ten uiterste gebelgd door de brutale handelwijze van Engeland; het had gezien hoe weinig de Engelsche schepen konden uitvoeren en voor dien baldadigen en roekeloozen vijand moest men niet veel ontzag hebben. Karel I had daarenboven een bondgenootschap aangegaan met de Vereenigde Provinciën der Nederlanden en met den koning van Denemarken Christiaan IV om met geweld den Palts aan Spanje en Oostenrijk te ontrukken; Engeland diende men dus niet meer te sparen.


Een ruiterijgevecht — Studie naar den Slag van Cadore door Tiziano (Albertina, Weenen).

In November 1625 had Philips IV dan ook de vijandelijkheden tegen dit land begonnen; hij deed de hand leggen op al de goederen der Engelschen, die in zijne staten verbleven en gaf order toerustingen te maken om den vijand op zijnen grond aan te vallen. Hij vereffende den 5en Maart 1626 de moeilijkheden, die hij met Frankrijk had over eenige gewesten in noordelijk Italië om van die zijde niet belemmerd te worden. Karel I daarentegen had het misnoegen van zijn Franschen schoonbroeder gewekt door de beloften, die hij ten voordeele der katholieken in zijn land gedaan had, niet na te komen en door de Fransche Hugenoten tegen hunnen vorst te gaan ondersteunen. In zijn eigen land was een hevige strijd tusschen het Parlement en de Kroon uitgebroken, zoodat hij en Buckingham zich in de meest benarde omstandigheden bevonden.

Toen wendde Buckingham zich weder tot den Antwerpschen kunstenaar, die zich bereid had verklaard te doen wat in zijn macht was tot het herstellen van den vrede. Gerbier beweert dat de vroegste pogingen om deze heraan te knoopen door Rubens werden beproefd. Deze schijnt inderdaad de eerste den wensch te hebben uitgesproken een wapenstilstand tusschen de twee landen te zien tot stand komen, maar geen twijfel of Engeland zal met vreugde het oor geleend hebben aan de woorden van verzoening en vrede, die hem toen werden toegesproken. Buckingham zocht eene gelegenheid om zijn geheimen onderhandelaar Gerbier met den man van vertrouwen der Infante te laten samenkomen zonder eenige ergwaan op te wekken en vond die in het bespreken van den aankoop van Rubens' kunstschatten, die nog altijd hangende was. Maar er verliep heel wat tijd tusschen het opvatten en het uitvoeren van het plan dier geheime onderhandeling.

Dood van Isabella Brant. — In Rubens' leven viel inmiddels een ramp voor, die zijn aandacht van andere bemoeiingen aftrok. Den 20en Juni 1626 stierf Isabella Brant. Diep voelde de groote kunstenaar het verlies zijner levensgezellin. Den 15en Juli schrijft hij aan Pierre Dupuy: « Gij moogt mij wel den dwang van het noodlot herinneren, dat zich niet schikt naar » de grillen onzer hartstochten en dat als een uitwerksel van den oppersten wil ons geen » rekening schuldig is van zijn besluiten. Het beveelt als opperheer, wij hebben te gehoorza- » men als slaven en wij hebben, mijns dunkens, niets anders te doen dan die onderwerping zoo » eervol en zoo licht mogelijk te maken door ze goedschiks te dragen; maar voor het oogen- » blik schijnt mij dat wel zwaar en wel onuitvoerbaar. Gij raadt mij zeer wijselijk aan op den » tijd te vertrouwen; deze zal inderdaad, hoop ik, voor mij doen wat de rede niet in staat is uit » te voeren. Ik maak toch geen aanspraak op stoicijnsche onbewogenheid, ik acht niet dat » eenig menschelijk gevoel, natuurlijk voortvloeiende uit de oorzaak die het verwekt, in ons » dient afgekeurd te worden, noch dat wij met gelijke onverschilligheid alle gebeurtenissen » dezer wereld moeten beschouwen. Ik ben overtuigd dat die gevoeligheid eerder tot de deugden » dan tot de gebreken moet gerekend worden en dat de droefheid, die sommige voorvallen » in ons verwekken, niet af te keuren is. » En dan laat hij de karakterschets der overledene volgen, die wij reeds vroeger aanhaalden en die als een roerende en welsprekende lijkrede is, een immortellenkroon rond het beeld van Isabella Brant gevlochten.

Tusschen 24 April en 15 Juli 1626 bezitten wij geen brieven van Rubens, die ons kunnen inlichten over hetgene hem in die dagen overkwam. De eenige oorkonde, waaruit eenig bericht te putten zij, is de brief van Peiresc aan Aleander van 19 Juni, waarin de geleerde Fransch-man aan zijn Italiaanschen vriend meldt: « Indien gij aan den heer Rubens wilt schrijven kunt » gij mij uwe brieven laten geworden, ik zal ze naar Antwerpen zenden, maar hij schrijft mij » dat de pest daar erger en erger wordt, iets wat hem de stad zou kunnen doen verlaten » zooals hij verleden jaar deed. » Vóór den 19en Juni, op een oogenblik dus dat Isabella Brant nog niet dood was, liet Rubens aan zijnen vriend Peiresc weten, dat de pest te Antwerpen woedde, eenige dagen later werd zijne vrouw hem plotseling ontrukt; uit dit samentreffen van omstandigheden ontstaat de treurige waarschijnlijkheid dat zij als slachtoffer viel van de besmettelijke ziekte, die nu drie jaar achtereenvolgens de stad was komen bezoeken.

Volgens de gewoonte van den tijd werden ter gelegenheid der begrafenis groote maaltijden gehouden. Het sterfhuis besteedde 204 gulden 11 stuivers aan eetwaren, aan den kok en aan huren van tinwerk; de dekens van de Violiere in Sint-Lucasgilde kregen 110 gulden en de heeren van het Magistraat 135 gulden voor den maaltijd, die hun bij deze gelegenheid werd opgediend.

De vroegere geschiedschrijvers van Rubens wisten te verhalen, dat kort na den dood van Isabella Brant, Rubens eene reis naar Holland deed om eenige afleiding in zijne smart te zoeken. Zij doelen klaarblijkelijk op de reis, die Rubens naar de noordelijke provinciën ondernam in het volgende jaar. In Juli 1626 was hij nog te Antwerpen, in Augustus moet hij echter op reis gegaan zijn voor korteren of langeren tijd en toen reeds werd die afwezigheid in verband gebracht met het verdriet, dat de dood van Isabella Brant hem veroorzaakte. Zekere J. B. Berthold, zaakgelastigde van aartshertog Leopold van Oostenrijk, schreef toch den 28en Augustus 1626 aan dezen vorst: « Rubens is voor het oogenblik afwezig uit hoofde van het » overlijden zijner vrouw, eenige dagen geleden voorgevallen. Men zegt dat hij binnen kort te » Antwerpen zal teruggekeerd zijn, waar ik hem dan zal gaan vinden. » Wij weten dat hij zich

den 11en September weer te huis bevond, twee maanden later verliet hij nogmaals Antwerpen zooals wij weldra zullen zien.

RUBENS' ONDERHANDELINGEN MET GERBIER — In November 1626 werden de onderhandelingen tot het bekomen van den vrede krachtdadiger aangevat. Den 19en dier maand schreef Rubens aan Pierre Dupuy, dat hij op het punt stond een reisje te doen, dat wel een maand zou kunnen duren en verzocht hem in dien tijd niet meer te schrijven. Hij begaf zich naar Calais met zijne verzameling kunstwerken, die hij aan Buckingham verkocht had en die hij daar ging inschepen voor Engeland. (1) Hij zou in de havenstad Gerbier ontmoeten en met hem ook nog over wat anders dan over kunstzaken praten. Vruchteloos wachtte hij gedurende drie weken op den Engelschen zaakgelastigde. Hij begaf zich dan naar Parijs, waar hij den 25en December aankwam en waar hij nu Gerbier aantrof. Deze vertrok vóór den 4en Januari 1627; Rubens bleef een tiental dagen langer. Hij leed wellicht voor de eerste maal aan het flerecijn en niet voor den 20en of den 21en Januari was hij te Brussel teruggekeerd, waar hij aan de Infante verslag gaf over het te Parijs verhandelde; den 28en bevond hij zich te Antwerpen. Hij had ten gerieve van Gerbier een paspoort voor de Spaansche Nederlanden verzocht, dat den 4en Februari 1627 werd toegestaan. In de tweede helft dier maand kwam Gerbier te Brussel aan, brieven van Buckingham voor Rubens meebrengende. Deze ging den Engelschen onderhandelaar te Brussel vinden en ontving daarna van hem een brief gedagteekend van 23en Februari waarin gezegd werd, dat, indien de Infante door den koning van Spanje gemachtigd werd tot onderhandelen over eenen algemeenen wapenstilstand tusschen Spanje, Engeland, den koning van Denemarken en de Staten-Generaal der Nederlanden, Buckingham er voor instond de wapenschorsing voor een termijn van één, twee, drie, vier, vijf of zes jaar te doen aannemen door de andere partijen. In een tweeden brief aan Rubens door Gerbier ter hand gesteld wees deze er op dat het den hertog niet mogelijk was eenvoudig den vrede op de voorwaarden van 1604 te herstellen, daar er zooveel verandering was gekomen in de toestanden en het daarom beter was eerst een wapenstilstand te sluiten, ten einde aldus den noodigen tijd tot onderhandelen te winnen.

Hiermede waren de besprekingen voor goed geopend en Rubens werd tot vertegenwoordiger der infante aangeduid. Toen hij aan de vorstin en aan Spinola de brieven van Buckingham had meegedeeld, gelastten zij hem den 24en Februari aan Gerbier te antwoorden, dat zij beiden de onderhandelingen wenschten te zien gelukken. Het lag echter, voegde hij er in hunnen naam bij, niet in de macht van den koning van Spanje zijnen wil op te dringen aan den keizer noch aan den hertog van Beieren, dezes veldoverste, die tegen Filips IV wrokte; het ware daarom beter dat voor het oogenblik de onderhandelingen met de Duitsche en Deensche vorsten werden ter zijde gelaten, dat er eene overeenkomst werde gesloten tusschen de Engelschen en de Hollanders aan de eene zijde en den koning van Spanje aan de andere. Kwam dit verdrag tot stand, dan zou de laatste vorst met meer gezag tegenover Duitschland kunnen optreden. De koning van Engeland zou wijselijk handelen den koning van Denemarken en den paltsgraaf vooreerst buiten spraak te laten; wanneer de algemeene vrede zou gesloten worden zou ook met hen alles wel terecht komen. Met de Nederlanden zou een enkel punt groote moeielijkheden ople-

(1) Jan Breughel, zoon, schrijft aan Frederik Borromeo den 26en November 1626 : Il re de Angliaterra (lees Buckingham) ha comperate in una volta qua del Van (*Van* te lezen *Cav.?*) Pietro Paulo Rubens per cento et trenta millia escudi de quadri : et questa modo e transportato tutte le cosse bella di Anversa in Londres. CRIVELLI : *Giovanni Brueghel*. Blz. 344.

veren, namelijk dat zij den titel van Vrije Staten zouden eischen, dien den koning van Spanje hun niet kon toestaan; maar niets zou beletten een voorloopig verdrag met hen aan te gaan, waarin die titel niet zou vermeld worden. Maakten zij van hunne zijde geen moeilijkheid om het woord, dan zou de koning wellicht genegen zijn een eeuwigdurenden vrede te sluiten op voor beide partijen eervolle voorwaarden. De koning van Engeland zou kunnen tusschenkomen om dit te verkrijgen en het zou den koning van Spanje gunstig stemmen om als bemiddelaar op te treden in de zaken van Duitschland. Tusschen Engeland en Spanje ware het eenvoudigst een wapenstilstand te sluiten op den voet der vredesvoorwaarden van 1604, inzonderheid wat hun handel en hunne burgers aanging. De Infante was wel geneigd tusschen te komen om een overeenkomst tot stand te brengen tusschen den hertog van Savooien en zijn schoonbroeder den koning van Spanje, maar aan den afgezant van den hertog van Savooien zou het nooit toegelaten worden zich te bemoeien met de zaken van anderen, vóór dat zijn eigene in orde waren gebracht. Deze laatste voorbehouding tegen den afgezant van Savooien betrof den onvermijdelijken abt de Scaglia, die geplaagd was met de jeukte zich met ieders zaken te willen moeien en den internationalen onderhandelaar in Europa te spelen. Op dit oogenblik zelf was hij te Londen bezig met allerlei plannen van verdragen te smeden, de eene tusschen Frankrijk en Engeland tegen Spanje, de andere tusschen Engeland en Spanje tegen Frankrijk.


DE H. PEPINUS EN DE H. BEGGA, ZIJNE DOCHTER
(Keizerlijk Museum, Weenen).

Toen Karel I en Buckingham kennis hadden gekregen van de mededeelingen, mondelings door Rubens aan Gerbier gedaan den 24en Februari 1627 of kort daarna, verklaarden zij bij brief van 9 Maart, dat zij volkomen instemden met deze zienswijze; alleen drongen zij nog eens aan bij de Infante, opdat zij zou tusschenkomen om aan den paltsgraaf zijn erfgoed te doen teruggeven. Buckingham beloofde aan Rubens eenen hem welbekenden gevolmachtigde, namelijk Sir Dudley Carleton, naar Holland te zenden om meer bepaald de inzichten der Staten-Generaal te leeren kennen en ook wel om hen tot inschikkelijkheid aan te manen. Den 21en April 1627 bedankte onze kunstenaar Buckingham voor het vertrouwen, dat deze in hem





DE HERTOGIN VAN BUCKINGHAM
(Albertina, Weenen)



had gesteld; aan Gerbier meldde hij officieel in het Fransch de ontvangst van het ambtelijk schrijven, maar hij voegde er nog een vertrouwelijken Vlaamschen brief bij, om te zeggen dat wat hij geschreven had door de Infante aan de Boisschot, den kanselier van Brabant, gedicteerd was en dat de landvoogdes zoowel als Spinola van harte wenschten de onderhandelingen te zien gelukken.

Zooverre stonden de zaken toen den 10en Mei Scaglia te Brussel aankwam, waar hij de tusschenkomst der infante ging inroepen om zijn meester, den hertog van Savooien, door den koning van Spanje weer in genade te doen ontvangen. Te Londen had hij vernomen met welke taak Rubens was gelast; hij was dezen te Antwerpen gaan opzoeken en vertrok met hem naar Brussel, waar zij zich samen bij den markies Spinola begaven. Scaglia pochte erop, dat hij een verdrag tusschen Engeland en Frankrijk in handen had en het kon doen aannemen door beide partijen, maar dat hij ook de voorkeur kon doen geven aan een overeenkomst tusschen Engeland en Spanje.

De infante deelde dit alles aan den koning mede. Deze en zijn eerste minister, graaf-hertog Olivarez, bevonden zich nu in erge verlegenheid: Olivarez en de Fransche afgezant, graaf van Rochepot, hadden den 20en Maart te Madrid een verdrag geteekend, waarbij hunne landen zich verbonden om met vereenigde machten Engeland te veroveren, het onder elkander te verdeelen en er den katholieken eeredienst te herstellen. Die overeenkomst was reeds door de beide koningen onderteekend. Wat nu gedaan met de voorstellen van de infante en van Buckingham? Ze afslaan lag geheel buiten den weifelachtigen en dubbelhartigen aard van den koning van Spanje, ze bijtreden ging niet: een middelweg werd dus gekozen. Filips IV wilde bij Engeland geen argwaan wekken vooraleer hij de vijandelijkheden tegen dit rijk begon en zond dus den 1en Juni 1627 aan Isabella machtiging om met alle koningen over vrede, bestand en wapenschorsing te onderhandelen, maar dagteekende die toelating van 24 Februari 1626, dit is van vijftien maanden vroeger. Zoo brak hij in schijn het aan Frankrijk gegeven woord niet. Een zelfde machtiging verleende hij om te onderhandelen met de Vereenigde Nederlanden, op voorwaarde dat zij afzagen van den titel van Vrije Staten, een voorwaarde, hij moest het wel weten, waar zij zich te geenen prijze zouden aan onderwerpen, en dat zij de uitoefening van den katholieken godsdienst in hunne gewesten zouden toelaten. Voor het oogenblik zou hij hun liefst een wapenstilstand van een jaar toestaan.

Veertien dagen later schreef hij aan de Infante om haar zijn allerhoogste misnoegen uit te drukken over het bezoek van Scaglia te Brussel. Geraakten de zaken van Italië in orde, zegde hij, dan zou hij den hertog van Savooien wel weer in genade ontvangen en dit kon de Infante hem melden; maar naar zijn afgevaardigde hoefde zij niet te luisteren. De Spaansche kroon kon enkel in minachting geraken, wanneer een zoo povere personage, die dan nog altijd de wereld tegen hem had opgeruid, ging optreden als scheidsrechter en bemiddelaar tusschen hem en de overige landen van Europa. Maar hij voegde bij die afwijzing van een der onderhandelaars iets wat minder gewettigd was. « Het mishaagt mij, zoo schreef hij aan de Infante, dat gij in zoo
» gewichtige zaken een schilder hebt gemengd. Gij zult gemakkelijk begrijpen dat dit groote-
» lijks afbreuk doet aan het aanzien van mijn rijk, want het is onvermijdelijk een vermindering
» van onzen naam dat een man van zoo weinig beteekenis de gelastigde zou zijn, dien de
» afgezanten gaan opzoeken om voorstellen van zoo groot gewicht te doen. Indien aan hem,
» die de voorstellen doet, de keus niet kan geweigerd worden van den onderhandelaar van
» wien hij zich bedienen wil en indien Engeland er geen bezwaar in vindt zijn keus op Rubens
» te laten vallen, dan ligt er echter voor ons een groot bezwaar in.

Rubens werd wel niet bepaald afgewezen, maar alleen met tegenzin werd zijne tusschenkomst geduld door het Spaansche hof. Men denke ook eens na: Rubens de zaakgelastigde van een koning en de heeren ambassadeurs, die zouden moeten onderhandelen met een schilder; wat een miskenning van alle regels en gebruiken, wat een oneer voor land en vorst! De Infante liet haren vertrouwden raadgever niet stilzwijgend kleineeren; zij nam het voor hem op. « Gerbier, schreef zij aan haren neef, is zoowel een schilder als Rubens en Buckingham zendt » hem hierheen met een eigenhandigen brief voor Rubens en met den last aan dezen voorstel» len te doen. Men kon dus niet weigeren hem aan te hooren. Het komt er al weinig op aan » door wie zulke zaken worden aangestoken: wordt er verder gevolg aan gegeven, dan zal de » leiding natuurlijk aan lieden van hoogeren rang moeten toevertrouwd worden. » En Rubens bleef aangeduid om voorloopig de gewichtige taak van onderhandelaar waar te nemen.

Hij was er dan ook wel op belust. Den 19^en^ Mei 1627 had hij aan Gerbier gemeld, dat hij gaarne naar Holland zou gezonden worden om met hem, Scaglia en Carleton de zaak te bespreken. Hij zelf achtte zich, en de anderen waren het daaromtrent eens met hem, den best ingelichte over alles wat betrekking had tot deze onderhandelingen; men riep daarbij dan ook voortdurend zijn raad en zijn kennissen in. In dit vertrouwelijk schrijven ried hij Gerbier aan Buckingham te vragen, dat deze Rubens door de Infante naar Holland zou doen zenden en verzocht hem daarbij van de Staten-Generaal een paspoort voor hem te bekomen.

Reis naar Holland. — Den 23en Juni had Rubens het verlangde vrijgeleide ontvangen, den 10en Juli kwam hij te Breda aan. Van daar zond hij een bode aan Gerbier om hem voor te stellen te Zevenbergen, een dorp tegen de grenzen, samen te komen. Gerbier weigerde en stelde een der groote steden van Holland, Rotterdam, Delft, Amsterdam of Utrecht voor als plaats waar zij elkander zouden ontmoeten. In die steden, meende hij, zou hunne samenkomst minder opzien baren dan in een klein verloren dorp, waar zij niets te verrichten hadden. Rubens had bepaaldelijk last niet elders dan te Zevenbergen met den Engelschen zaakgelastigde te onderhandelen; hij schreef opnieuw aan Gerbier om hem te vragen naar dit dorp te komen; nogmaals weigerde de Engelsche zaakgelastigde. Rubens zag zich nu verplicht naar Brussel terug te keeren om nieuwe onderrichtingen te vragen. Ditmaal werd hem toegestaan verder in Holland door te dringen; hij begaf zich opnieuw op weg, hield den 19en Juli te Antwerpen stil, vanwaar hij dien dag nog een brief schreef aan Pierre Dupuy en den 21en Juli ontmoette hij Gerbier te Delft. De reden van hun samenkomst was slechts aan enkele ingewijden bekend; voor de groote menigte gold het het sluiten van den koop der kunstwerken voor Buckingham of het bezoeken van schilders en het bezichtigen van schilderwerk in Holland; voor sommigen nog werd als aanleiding der reis opgegeven het verlangen van Rubens na den dood zijner vrouw eenige verstrooiing te zoeken in een buitenlandsche reis.

Rubens bracht acht dagen in Gerbier's gezelschap door, van den 21en tot den 28en Juli. Zij reisden van stad tot stad om, beweerden zij, schilderijen te zien; hun weg liep over Amsterdam en Utrecht. In deze laatste stad gingen zij Honthorst bezoeken, bij wien Sandrart, de schilder en kunstgeschiedschrijver, in de leer was. Deze werd door zijn meester gelast Rubens op zijn verdere reis te vergezellen.

Rubens was sedert lang geen vreemdeling meer in Holland. Korts na zijn terugkeer uit Italië was hij in briefwisseling geweest met de hoogleeraren Daniël Heinsius en Dominicus Baudius, vrienden van zijn broeder Philips. Vóór het jaar 1616 had hij Holland bezocht en was

hij daar feestelijk onthaald door de kunstenaars. (1) Verscheiden zijner schilderijen waren over de noordergrenzen verkocht en waren daar in het bezit van schilders en voorname personen, dichters hadden ze bezongen, graveurs hadden ze in plaat gebracht. Anna Roemers Visscher had eene Madonna van hem gecopieerd en had een vers te zijne eere geschreven; Mierevelt bezat een kopij van zijn *Venus en Adonis;* Constantijn Huygens achtte geen schilder zijner dagen hem waardig; met Peeter van Veen, den broeder van zijn meester, onderhield hij vriendschappelijke betrekkingen. Volgens een brief in Augustus 1627, door Rubens geschreven, zou hij ook in Prins Frederik Hendrik's gunst gestaan hebben en zou deze hem een portret te paard besteld hebben. (2) Wanneer hij den 19en Mei 1627 aan Gerbier den wensch uitdrukt naar Holland gezonden te worden om met hem te onderhandelen, zegt hij zelf: « Ik bezit daar » vrienden, die in hoog aanzien staan en mijne oude briefwisselaars, die aan hunnen plicht niet » zullen te kort komen. »

Geen wonder dat hij in 1627 feestelijk werd ontvangen door de Hollandsche schilders en dat in later jaren Sandrart met fierheid de dagen herdenkt, die hij in het gezelschap van den grooten man doorbracht. Ziehier hoe hij hiervan verhaalt in zijne *Teutsche Academie:*

« Daar ondertusschen Rubens' vrouw ziek werd en, niettegenstaande de hulp der genees» heeren, al spoedig haar leven eindigde, reisde hij om zich te verstrooien naar Holland ten » einde aldaar de talrijke voortreffelijke kunstschilders, van wie hij veel gehoord en gezien had, » te bezoeken. Zoo kwam hij ook te Utrecht bij Honthorst, die hem wel ontving en alles toonde » waar hij aan bezig was en onder anderen eenen *Diogenes* met een lantaren in de hand, die » bij hellen dag, op een plein vol volk te Athene, naar eenen mensch zoekt. Rubens vond » het stuk zeer fraai van samenstelling, maar zag toch al spoedig, dat het gepenseeld was door » een der jonge schilders, van welke er vele in de kamer stonden. Daarom verlangde hij te » weten wie dezen Diogenes had aangelegd. Honthorst antwoordde: « Deze jonge Duitscher » » en wees op mij. Daarop keurde Rubens dit werk van een beginneling goed en spoorde mij » aan tot verder vlijtig overdenken en arbeiden. Ook het overige bezichtigde hij met groote » voldoening. Als hij daarna Abraham Bloemaert, Cornelis Poelenburg en andere kunstenaars » bezoeken wilde en Honthorst hem wegens eene lichte ongesteldheid niet vergezellen kon, » zond deze mij met hem mede en zoo toonde ik hem dan ook alles tot zijn groot genoegen. Na» dat Honthorst nu een feestmaal te zijner eere had ingericht reisde hij verder naar Amsterdam » en naar andere steden van Holland, waar hij gedurende veertien dagen al het merkwaardige » ging bezichtigen en waarbij ik hem als een kunstenaar, die in mijn vak met reden en raden en » woorden en werken mij veel kon leeren, gaarne vergezelde. Ik begeleidde hem aldus tot aan » de Brabantsche grenzen. »

Uit een brief van Dudley Carleton vernemen wij, dat Rubens zich den 25en Juli te Amsterdam bevond, van waar hij over Utrecht naar huis terug wilde reizen; den 6en Augustus was hij naar Antwerpen teruggekeerd. De dagen, gedurende welke hij met Sandrart door Holland reisde, worden door deze twee datums bepaald.

Rubens' aankomst in Holland had groot opzien gebaard. De afgezanten van Frankrijk en van Venetië gaven zich veel moeite om het doel zijner reis, die hun wantrouwen wekte, te ontdekken. Carleton vermeed hem te ontmoeten en zond zijn eigen neef aan den prins van Oranje en aan de Staten-Generaal om alle kwade vermoedens te weren en hen op de hoogte te

(1) *Correspondance de Rubens.* II, blz. 133.
(2) Brief voorkomende in den Catalogus van Thomas Thorpe, verkocht te Londen in 1833.

houden van wat er gebeurde. Scaglia ging hem te Delft opzoeken, verder onderhandelde hij alleen met Gerbier.

MISLUKKEN DER ONDERHANDELINGEN. — Hunne gedachtenwisselingen leverden weinig uitslag op. Rubens had niets zwart op wit meegebracht, zoo klaagde Gerbier, en kon alleen mondeling de verzekering geven, dat de Infante en Spinola vredesgezind waren. Gerbier kon hierop van wege zijn meesters niet anders dan even vriendschappelijke en ijdele verklaringen afleggen. Maar hij drong aan op stellige verbintenissen en mocht zich niet verder, zoo verklaarde hij, over de inzichten van Engeland uitlaten, zoolang Spanje geen bepaalde voorstellen deed kennen. Rubens was hiertoe niet in staat vooraleer de markies van Leganes, don Diego de Messia, die door Philips IV naar Brussel gezonden was om de Infante in te lichten over de inzichten des konings daar aangekomen was. Gerbier drong nu aan opdat Rubens Messia zou gaan vinden; Rubens beloofde dit en verzocht Gerbier nog een maand in Holland te vertoeven om het antwoord van den Spaanschen afgevaardigde af te wachten. Hij vertrok daarop en in den loop der maand Augustus schreef hij herhaaldelijk aan Gerbier om hem te melden, dat de Spaansche afgezant te Parijs door ziekte werd opgehouden en hij geen inlichtingen van hem kon bekomen.



DE MARKIES VAN LEGANES. — Teekening (Albertina, Weenen).

Eindelijk kwam de lang verwachte don Diego Messia, die men nu den Messias was gaan heeten, den 9en September 1627 te Brussel aan; maar daar bracht hij de verbluffende tijding mede, dat hij van zijn koning last had ontvangen te Parijs met zijn nieuwe bondgenooten Lodewijk XIII en zijn minister Richelieu een onderneming van belang tegen Engeland te

beramen, hierin bestaande dat de verbonden vloten van Frankrijk, Spanje en de Spaansche Nederlanden zouden naar Engeland stevenen en daar een oorlogsmacht aan land zetten, die tegen Londen zou oprukken en de stad innemen. Markies Spinola zou aan het hoofd staan van het leger der bondgenooten. En van dien afgezant verwachtten Rubens, de Infante en Spinola, dat hij hun bemoedigende tijdingen voor den vrede zou aangebracht hebben! Op het oogenblik dat Philips IV oorlof gaf om met Engeland te onderhandelen over een wapenstilstand sloot hij een verbond met Frankrijk om Londen te gaan innemen! Wreeder teleurstelling was voor de vredelievenden van het Brusselsche hof wel niet denkbaar, noch ontmoedigender blijk van Spanje's besluiteloosheid en huichelarij.

De Infante en Spinola waren beschaamd over de zending, die Messia was opgedragen, en keurden ze af; Rubens stond er door verpletterd. Gerbier had hem in de laatste dagen herhaaldelijk geklaagd over al dit talmen en had hem laten weten, dat hij naar Engeland ging terugkeeren. Daags voor Messia's aankomen te Brussel had hij nog aan Rubens geschreven, dat beiden alle krediet in Engeland zouden verliezen, indien hij geen schriftelijk antwoord van de Infante op Buckingham's brief van den 9en Maart kon mee naar Londen brengen.

Rubens kon hem geen ongelijk geven; al vroeger had hij Gerbier's ongeduld begrepen en toen hij hem den 27en Augustus schreef dorst hij niet meer aandringen om hem langer te doen wachten op Messia's antwoord. Een paar weken daarna vernam hij de boodschap, die de Spaansche staatsman te Brussel had aangebracht; zijn volgend schrijven aan Gerbier, gedagteekend van den 18en September, draagt duidelijk de sporen zijner ontmoediging. Voor het oogenblik, hij bekende het, was er niets meer te doen. Maar de Infante en Spinola bleven bij hunne gevoelens; hij hoopte dat ook Buckingham niet veranderen zou en beloofde Gerbier op de hoogte te houden van wat er zou voorvallen, en wat er verder te beproeven zou zijn ten gunste van den vrede. Dit meldde hij namens de Infante en Spinola en met goedkeuring van Messia zelven. Het was een officieel en ingegeven schrijven, dat de trouweloosheid van Spanje's handelwijze trachtte te verbloemen onder voorspiegeling eener betere toekomst. Denzelfden dag nog schreef hij aan Gerbier een vertrouwelijken Franschen brief om hem zijne meening en die zijner meesters te doen kennen over het verdrag gesloten tusschen Frankrijk en Spanje: hij aanziet het als een donder zonder bliksem, die veel gerucht zal maken maar weinig zal uitwerken. Maar denzelfden dag ook gaf hij zijne verontwaardiging lucht over het gedrag van Olivarez in een Vlaamschen brief aan Gerbier geschreven:

« Ick bidde U. E. believe te ghelooven dat ick doen al wat ick can, ende dat ick vinde » myne meesters seer gheappassioneert in de saecke haer vindende ghepicqueert ende gheaf» fronteert van Olivares, wiens passie prevaleert aen alle andere redenen ende consideratiën, » ghelick ick hebbe ghemerckt wt de woorden (al ist dat hy het soeckt te bedecken) van Don » Diego selver; het meeste deel van den raedt van Spagniën was van onse opinie, maer dien » cop heeft alles naer synen sin ghedrongen. Dit sijn plaeghen van God die door alsulke » middelen syn werck doet, daer worden soo veele saecken aen Don Diego gheremonstreert » dat hij beghint te bransleren et se hailla emberassado (dat hij begint te wankelen en zich in » verlegenheid bevindt). Men heeft hem doen tasten met der handt de perfidie van de Françoisen » ende de secoursen die Coninck van Vranckrick daetelick geeft de staeten (van Holland) ende » gheerne soude gheven dat hy cost aen Danemarc, dat sy selver met onse simpliciteyt » ghecken, ende soecken maer met desen bietenbau van het secours van Spagniën te dringen » tot accort Engelant welck ook daer op volgen sal; dese proposten ende redenen heeft » Rubens door order van d'Infante ende Marquis dicwils int lanck ende breedt aen Don Diego

gheremonstreert, met groote herticheyt ende liberteyt, ende oock niet sonder effect, maer de saecke is ghedaen ende hy en can de orders van Spagniën niet veranderen.

Ook aan Buckingham schreef hij den 18en September 1627, om hem te verzekeren dat, indien het van hem hadde afgehangen, de zaken een heel andere wending zouden genomen hebben en hem namens de Infante en Spinola de verzekering te geven, dat deze altijd gelukkig zouden zijn iets ten voordeele van den vrede te kunnen doen en niet wanhoopten dat die gelegenheid hun weldra zou gegeven worden.

Gerbier had al spoedig van een vertrouwden vriend uit Parijs vernomen wat daar voor onraad gebrouwd was tusschen Messia en Richelieu. Onmiddellijk, bij brief van 15 September 1627, had hij die jobstijding aan koning Karel meegedeeld en er bij gemeld, dat de Fransche minister nog een verdrag van bondgenootschap met de Vereenigde Staten der Nederlanden geteekend had.

Men begrijpt gemakkelijk het inzicht van Richelieu. Bedreigd met een bondgenootschap van Spanje, de Spaansche Nederlanden en Engeland, zou Frankrijk langs alle zijden door vijanden ingesloten geweest zijn; Engeland zou de handen vrij gehad hebben om de Hugenoten te steunen; kwam daarbij een vergelijk tot stand tusschen Spanje en Holland, dan verergerde nog het binnenlandsch gevaar, dat de hervormden voor het rijk van Lodewijk XIII opleverden. Ten allen prijze moest die ramp afgeweerd worden; geen behendiger middel kon bedacht worden dan een verbond met Spanje; geen wonder dat de doortrapte Fransche staatsman het aangreep, geen wonder dat hij met zijn beleid de bekrompen raadgevers van Philips IV in de val deed loopen. In een bondgenootschap met Frankrijk moesten dezen voor het oogenblik niets zien dan een samenspanning van katholieke staten tegen protestantsche, een middel om Engeland, Holland's helper, machteloos te maken en aldus ook de Vereenigde Provinciën tot onderwerping te kunnen dwingen. Feitelijk hielpen zij alleen Frankrijk, Spanje's voornaamsten vijand in die dagen, die al spoedig zijn overmacht in Europa zou doen voelen. In hunne dubbelhartigheid, die zij voor slimheid hielden, zochten Olivarez en de staatsraad nog altijd den schijn te redden alsof zij naar middelen zochten om vriendschappelijke betrekkingen met Engeland heraan te knoopen; zij gaven last aan Messia de onderhandelingen over den vrede niet af te breken. Op die wijze wikkelden zij den warklomp der staatkundige toestanden nog erger dooreen.

Rubens' zending in Holland, al zijn beraadslagen en samenkomen en briefwisselen met Gerbier bleef dus voor het oogenblik zonder eenigen uitslag; voor het oogenblik, zeggen wij, want er zouden niet veel maanden verloopen eer de onderhandelingen op nieuw, en ditmaal met beter en met schitterend gevolg, zouden hernomen worden. Vooralsnog, en niettegenstaande de schijnheilige verklaringen te Madrid afgelegd, was er geen het minste uitzicht op gelukken. Aan Gerbier bleef niets anders over dan naar Londen terug te keeren; den 4en October werd hij door den Staatssecretaris teruggeroepen: zijne zending was geeindigd.

Het schijnt dat in het begin van October Rubens nog een korte reis in Holland deed. Jacques Dupuy schreef toch den 12en dier maand aan Peiresc: De heer Rubens is een reisje gaan doen in Holland, maar hij zegt er ons niets van. En Rubens zelf meldde den 14en October aan Peiresc, dat hij met den vorigen post, dien van 7 October, niet geschreven had, omdat hij buiten de stad was. Wat hij over de grenzen ging verrichten is ons niet bekend: de eenige waarschijnlijke reden is dat hij afscheid ging nemen van Gerbier vóór dat deze naar Londen terugkeerde.

Hij moest bitter gegriefd zijn over den afloop van een werk, dat hij met zooveel hoop en

blijde verwachting had ondernomen. Hij gaf zijn wrevel lucht in zijn brieven aan Gerbier en in de hoogere kringen van Brussel; aan Philippe Chifflet schreef hij, dat Spanje uitzinnig handelde door een verbond aan te gaan met Frankrijk, dat toch zijn woord alleen zou houden in zooverre dit in zijn belang was. (1)

Buiten den kring der ingewijden repte hij geen woord van zijn pogingen, noch van zijn teleurstellingen. Gedurende den tijd dat zijn reis en zijn onderhandelingen duurden, Juli, Augustus, September 1627, schreef hij herhaaldelijk aan Pierre Dupuy te Parijs en telkens raakte hij staatkundige punten aan; nooit ontvalt hem een woord over de belangrijke en zeer eervolle rol, die hij in die dagen speelde. Hij houdt den Franschman op de hoogte van geheimenissen die iedereen kent, over de zooveel gewichtiger feiten, waarin hij zelf betrokken was en die zoo weinigen kenden, zwijgt hij zorgvuldig. Peiresc, die wel wist dat zijn vriend de vertrouwde raadsman zijner vorstin was, schertste met zijne terughoudendheid en zegt, dat, wanneer Rubens eenige tijding meedeelde over de onderhandelingen, die hij zelf leidde, hij beweerde die van een ander vernomen te hebben. Maar ook hij had het geheim niet doorgrond, dat zijn vriend voor allen verborgen hield. Met diplomatieke geveinsdheid zorgde onze kunstenaar wel aan zijne Fransche briefwisselaars niet te bekennen, dat hij het verdrag tusschen Frankrijk en Spanje gesloten tegen Engeland afkeurde en bewaarde hij al zijn onheilvolle voorspellingen voor Buckingham, die, zegde hij, door zijn eigen vermetelheid zich in de noodzakelijkheid had gesteld te overwinnen of met glorie te sneuvelen en die, moest hij de nederlaag van Engeland in den oorlog tegen Frankrijk overleven, nog slechts tot speelbal aan de fortuin en tot spotternij zijner vijanden zou dienen. Dit was, men zal het bekennen, den eerbied voor de staatsgeheimen wel wat heel verre drijven.

WERKEN AAN BUCKINGHAM VERKOCHT. — Het hadde ons niet mogen verwonderen indien Rubens wat genadiger over den Engelschen staatsman hadde geoordeeld. Hij kwam toch met hem een koop te sluiten, die hem een heel fortuin aanbracht en waarin een groot getal werken van hem zelven begrepen waren, een treffend bewijs hoe hoog Buckingham zijn talent schatte. Welke die werken waren weten wij wel niet juist, alleen vinden wij, om ons hier omtrent in te lichten, den catalogus van schilderijen, die in 1649 naar Antwerpen gezonden werden om daar voor rekening van Buckingham's zoon, die toen in ballingschap leefde, verkocht te worden. In dien catalogus, uitgegeven door Brian-Fairfax in 1758, vinden wij de dertien volgende stukken van Rubens vermeld, en er bestaat geen twijfel of deze alle waren begrepen onder die welke aan Buckingham in 1625 verkocht en in September 1627 naar Engeland ingescheept werden.

Het zijn:

1. Een groot stuk, zijnde een landschap vol figuren, paarden en wagens. Hoog 5 voet. Breed 7 voet 7 duim.

2. De schilderij van de koningin-regentes van Frankrijk, zittende onder een baldakijn. Hoog 1 voet 9 duim. Breed 2 voet.

3. Een stuk verbeeldende eenen Winter, waarin negen personages zitten. Hoog 4 voet. Breed 7 voet.

4. Een ander groot stuk, waarin verscheiden Boschgoden en Godinnen te zien zijn met kleine Bacchussen. Hoog 5 voet 4 duim. Breed 7 voet 6 duim.

(1) Brief van Philippe Chifflet aan Guidi di Bagno den pauselijken nuntius, 10 September 1627. (AUG. CASTAN: *Opinions des érudits* etc. Blz. 42).

5. Een ander groot stuk van Cimon en Iphigenia. Zijnde er in deze schilderij drie naakte vrouwen en een man in een landschap. Hoog 7 voet 6 duim. Breed 10 voet 9 duim.

6. Een Vischmarkt, waarin onze Zaligmaker en eenige andere groote figuren zijn geschilderd. Hoog 9 voet 3 duim. Breed 13 voet 9 duim.

7. Een Everjacht, waarin verscheiden jagers te voet en te paard zijn afgebeeld. Hoog 5 voet 6 duim. Breed 6 voet.

8. Medusa's hoofd. Hoog 2 voet 6 duim. Breed 4 voet.

9. Een naakte vrouw met een eremijt. Hoog 1 voet. Breed 2 voet 6 duim.

10. De Hertogin van Brabant met haren minnaar. Hoog 3 voet. Breed 2 voet 9 duim.

11. De drie Gratiën met fruit. Hoog 3 voet. Breed 2 voet 6 duim.

12. De Avond in een klein landschap. Hoog 2 voet. Breed 2 voet.

13. Het hoofd eener oude vrouw. Hoog 1 voet 8 duim. Breed 1 voet 4 duim.

Voor een enkel stuk, *de Drie Gratiën met fruit,* vermeldt bedoelde catalogus den naam van den kooper: « Sir James Thornhill, zegt hij, kocht deze schilderij te Parijs, waar zij naar zijnen dood verkocht werd. » Het hier bedoelde stuk is *de Natuur verfraaid door de Gratiën,* die zich nu in het Museum van Glasgow bevindt. Het is klein en zeer keurig bewerkt, Jan Breughel penseelde den rijken bloemenkrans, die er zich in bevindt *(Œuvre.* Nr 821).

Van de twaalf overige bevinden er zich vijf in het keizerlijk Museum te Weenen. Het zal wel niet toevallig zijn dat zoovele stukken in een zelfde verzameling zijn overgegaan en de veronderstelling ligt voor de hand, dat de toenmalige landvoogd der Nederlanden Leopold-Wilhelm, een groot liefhebber van kunst, een goed deel der verzameling van Buckingham in 1649 te Antwerpen kocht; jammer voor die verklaring komt geen enkel der vier Rubensen voor in den catalogus der schilderijen van den Aartshertog in 1659 opgemaakt. (1) Al deze stukken echter bevonden zich reeds in de keizerlijke verzameling te Praag in 1718, van waar zij in 1721 en 1723 naar Weenen werden overgebracht.

Het zijn, vooreerst *de Hertogin van Brabant met haren minnaar* of wel *de H. Pepinus en de H. Begga zijne dochter (Œuvre.* Nr 479), zooals zij in den catalogus van het keizerlijk Museum te Weenen genoemd zijn. Er bestaat ons dunkens al even weinig grond om de eene benoeming als om de andere aan te nemen. De graveur gaf als titel van het stuk op: « de » H. Pepinus, eerste hertog van Brabant en de H. Begga, stichter van het klooster der edele » jonkvrouwen te Andenne bij Namen, door Rubens geteekend naar oude schilderijen. » Klaar is het inderdaad dat Rubens hier figuren uit oude tijden met hunne eigenaardige kleederdracht heeft afgebeeld; hij heeft ze echter in de uitvoering verjongd en er echte Rubens-figuren van gemaakt, vol frisch, krachtig leven.

Het tweede stuk is *het Hoofd van Medusa (Œuvre.* Nr 636) met slangen, door Jan Breughel, zeer aangrijpend van uitdrukking en zeer verzorgd van uitvoering.

Dan komt nog *Cimon en Iphigenia (Œuvre.* Nr 871), eene geschiedenis ontleend aan een van Boccacio's verhalen. De jonge vrouw slaapt geheel naakt op den grond, met het hoofd op de lenden van een harer gezellinnen rustende, een derde vrouw leunt tegen een boomstam. Achter deze staat een page te slapen, in wien men Rubens' tweeden zoon herkent. Aan de andere zijde staat de herder Cimon, nieuwsgierig de mooie vrouwen bekijkende. Het landschap is van Wildens, fruit en dieren van Snijders, de twee voornaamste vrouwen van Rubens' hand,

(1) Gedrukt in het *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* (Deel I. Wien 1883).

de overige figuren van een helper geschilderd en door den meester hertoetst. De houding der vrouwen is bekoorlijk, hare vleeschtint van een blankheid, die door de reiniging verbleekt is.

Verder *Angelica en een Eremijt* (*Œuvre.* Nr 872), getrokken uit Ariosto's *Orlando furioso,* een klein stukje geheel van 's meesters hand, breed en malsch geschilderd.

Een vijfde der stukken uit Buckingham's verzameling, *de Everjacht (Œuvre.* Nr 1160), bleef tot in 1749 in de kunstgalerij van Praag en werd door keurvorst Frederik-August II voor de galerij van Dresde gekocht, waar het zich nog bevindt.

Een der werken uit Buckingham's verzameling « een stuk verbeeldende eenen Winter waarin negen personen zitten » (*Œuvre.* Nr 1173) is het stuk, dat zich thans in de koninklijke galerij te Windsor bevindt en waarvan wij hooger spraken (blz. 193).



Drie Nymfen met een Horen van Overvloed
(Museum, Madrid).

Een ander stuk, zijnde een landschap vol figuren, paarden en wagens *(Œuvre.* Nr 1199), is ongetwijfeld het andere natuurgezicht, dat zich in dezelfde galerij bevindt en dat voor titel draagt : « een landschap met boeren, die naar de markt gaan. »

De overige stukken, *de Koningin-Regentes van Frankrijk onder een baldakijn, Boschgoden en Boschgodinnen met kleine Bacchussen, een Vischmarkt, de Avond in een klein landschap, het Hoofd eener oude vrouw,* zijn niet meer te vinden of ten minste niet met zekerheid aan te duiden. Het is mogelijk dat het avondlandschap, het natuurgezicht met den manenschijn is, dat zich vroeger in Dudley-House bevond en in 1892 verkocht werd *(Œuvre.* Nr 1189). Voor het groot stuk *Boschgoden en Boschgodinnen met kleine Bacchussen* heeft men *de Offerande aan Venus* uit het Museum van Weenen aangeduid, maar daargelaten dat de maten der twee stukken merkelijk verschillen, komt er bij dat dit laatste werk na 1630 geschilderd werd en dus in 1627 niet aan den hertog van Buckingham kon verkocht worden.

Behalve de geleverde schilderijen was er in den koop begrepen een groot stuk verbeeldende *de Hemelvaart der gelukzalige Zielen,* dat Rubens beloofd had te leveren, maar dat hij nooit afwerkte. Alleen de schets ervan is gekend en werd door ons besproken (blz. 195). Zij werd gevonden in de nalatenschap van Rubens, werd daar aangekocht door den schilder Jan Wildens, die ze liet opschilderen door Jan Bockhorst en bevindt zich nu in de Pinakotheek te Munchen.

Niet alle deze werken werden opzettelijk voor Buckingham geschilderd. Rubens moest er verscheiden van vroeger jaren voorhanden hebben. Zoo zijn de twee stukken, nu toehoorende aan de Windsor-Galerij, het *Wintertafereel* en *de Boeren naar de Markt gaande,* evenals *de Everzwijnjacht* van Dresden, vervaardigd tien of twaalf jaar vóór zij geleverd werden. Zoo ook

werden *het Hoofd van Medusa* en de *Natuur verfraaid door de Gratiën*, geschilderd tijdens het leven van Jan Breughel, dus vóór 13 Januari 1625. Alleen *de Hertog van Brabant met zijne geliefde, Cimon en Iphigenia, Angelica en de Eremijt*, schijnen ons te dagteekenen van omstreeks 1625-1627; hetzelfde zal wel het geval zijn met *Maria van Medici onder een troon.*

CIMON EN PERO. — Het treft ons dat van de zeer weinige stukken, wier onderwerpen Rubens aan dichters of prozaschrijvers ontleende, er twee zich bevonden in de werken, die hij aan Buckingham verkocht. Men mag aannemen, dat de hertog hem zijne voorkeur voor zulke stukken had doen kennen, ofwel dat Rubens in dit tijdperk behagen vond in soortgelijke stof, zooals hij in andere tijden bij voorkeur Jachten, Landschappen, Silenusstukken schilderde. Tot steuning dezer laatste verklaring kunnen we het feit inroepen dat, zonder te rekenen *den Hertog van Brabant en zijne geliefde,* met zijnen episodischen aard nog een ander onderwerp, insgelijks aan een geschreven verhaal ontleend, door hem in dien tijd werd behandeld, namelijk de geschiedenis van *Cimon en Pero* of *de Romeinsche onderliefde,* getrokken uit een voorbeeld, voorkomende in Valerius Maximus *de Pietate erga parentes.* Wij kennen verscheiden stukken dit onderwerp voorstellende. Een ervan bevond zich vroeger in de galerij der hertogen van Marlborough en werd in 1886 gekocht door consul Weber van Hamburg (*Œuvre.* Nr 868); het tweede hoort toe aan het Museum te Amsterdam (*Œuvre.* Nr 869). De behandelingen verschillen sterk van elkander, maar zijn beide van ondergeschikte kunstwaarde. Een derde stuk maakt deel van de verzameling van lord Hardwick. Waagen zegt ervan, dat het krachtig van koloriet en verzorgd van uitvoering is, maar weinig aantrekkelijk van uitdrukking en samenstelling. Een vierde exemplaar, gekend door de gravuur van Cornelis van Caukercken, bevindt zich in het Museum l'Ermitage van St-Petersburg (*Œuvre.* Nr 870). Tot in 1863 was het daar tentoongesteld als een echt werk van Rubens, toen werd het verwijderd op aanraden van Waagen, die het voor eene kopie hield. In de laatste jaren is het weder in het Museum teruggebracht. Het is een stuk glanzend van kleur als email. Het hoofd van den grijsaard is zeer krachtig met scherp geteekende trekken; op het blonde haar der dochter liggen gulden weerschijnen. Het stuk moet in 1611 of 1612 gemaakt zijn. Er bestaat nog een gravuur van een andere samenstelling, waarin de vader zittende, de dochter rechtstaande is voorgesteld. De prent is geteekend N.R (Nicolas Rocholle) en draagt het jaartal 1623.

DE ZEGEPRAAL EN DE FIGUREN VAN HET H. SACRAMENT. — Het voornaamste werk, dat Rubens uitvoerde in het tijdperk, dat ons bezig houdt en dat loopt van het midden van 1625 tot het einde van 1627, is *de Zegepraal en de Figuren van het H. Sacrament des Altaars* (*Œuvre.* Nrs 41-55). Het werd hem besteld door de aartshertogin Isabella. Deze vorstin had vóór haar huwelijk acht maanden verbleven in het klooster der Clarissen te Madrid, dat gesticht werd door de infante Doña Juana, dochter van keizer Karel en koningin-weduwe van Portugal. In aandenken van dezen koninklijken oorsprong droeg het den naam van Monasterio de las Señoras religiosas descalzas reales (klooster der koninklijke ongeschoeide kloosterlingen). Na den dood van den aartshertog Albertus had zijne weduwe opnieuw het kleed der Clarissen aangenomen en weinige jaren later wilde zij aan de orde harer voorkeur en aan het klooster, waar zij gewoond had, een blijk harer genegenheid aanbieden. Het zou een echt koninklijk geschenk zijn, een reeks tapijtwerken, te Brussel geweven naar de teekeningen van Rubens en bestemd om de muren der kloosterkerk te behangen. Tot onderwerp werd gekozen de Verheerlijking van het H. Sacrament, voor hetwelk de H. Clara eene bijzondere devotie had. Rubens

schilderde de schetsen ; zijne leerlingen voerden onder zijne leiding de kartons der tapijtwerken op de gewenschte grootte uit; Jan Raes, een welgekende wever van Brussel, vervaardigde de tapijten. « In Januari 1628 schonk de Infante aan Rubens verscheiden parels op afrekening van de patronen der tapijtwerken, gemaakt voor de Franciskaner nonnen te Madrid; » zoo luidt eene aanteekening in het handschrift getiteld « Geschenken gedaan door de Infante, » dat zich in de verzameling Chifflet in de bibliotheek van Besançon bevindt. Een andere nota, ongelukkiglijk zonder dagteekening, luidt: « De Infante zond naar het klooster der Ongeschoeiden te Madrid een tapijtwerk, verbeeldende de figuren en mysteriën van het H. Sacrament, waarvan de patronen door Rubens gemaakt zijn en dertig duizend gulden gekost hebben. De tapijten waren er bij de honderd duizend waard. » Een nadere aanduiding van den tijd, waarop Rubens aan de patronen werkte, vinden wij in een brief, dien Philips Chifflet den 21en Mei 1627 aan den pauselijken nuntius, Guidi di Bagno, schreef en waarin hij zegde: « Rubens rekent omstreeks dien tijd (September 1627) naar Rome te reizen, nadat hij verscheiden schilderijen zal voltooid hebben, die hij ondernomen heeft voor Hare Hoogheid. » Het is wel mogelijk dat hij er reeds aan werkte gedurende de zes maanden, welke hij, van Augustus 1625 tot Februari 1626, te Brussel, in de nabijheid der tapijtwevers, doorbracht.

In Juli 1628 waren de tapijtwerken geheel gereed en werden zij naar Spanje gezonden. Den 14en dier maand schreef Philips Chifflet in eenen brief aan den nuntius Guidi di Bagno: « Hare Hoogheid heeft twee dagen geleden twee wagens naar Spanje laten vertrekken geladen met tapijtwerken, doeken en aardrijkskundige kaarten, alsook met eenige schilderijen. » (1)

Het klooster der koninklijke Ongeschoeide Karmelietersen te Madrid bezit nog de tapijtwerken, die het van de Infante ten geschenke ontving, en op Goeden-Vrijdag en gedurende het octaaf van het H. Sacrament worden zij daar nog elk jaar tentoongesteld. Ook in het koninklijk paleis te Madrid bevindt er zich een exemplaar van. Verscheiden malen werden aan de Brusselsche tapijtwevers herhalingen naar Rubens' patronen besteld. F. Jos. Van den Branden haalt twee Antwerpsche kooplieden aan, Franciscus de Smidt en Ascanio Martini, die elk een stel van vijftien stuks tapijten naar den patroon van de « Triumphe der Heylighe Kercke » door Petrus-Paulus Rubens lieten uitvoeren door den tapijtwever van het hof te Brussel, Frans van den Hecke. In onze dagen waren er enkele tapijten der reeks in bezit van baron Erlanger, van de heeren Ferrié, Bracquenié en Vayson en van het Kunstgewerbe-Museum te Weenen.

Het werk is vooral gekend door de groote gravuren, die Schelte a Bolswert, Nikolaas Lauwers, Adriaan Lommelin, Jac. Neefs en Conrad Lauwers van tien dier stukken vervaardigden en waaronder die van Schelte a Bolswert en van Nikolaas Lauwers tellen onder de meesterwerken der Rubensche graveerschool.

De voornaamste dier gravuren zijn gekend onder den gezamenlijken naam van *de Zegepralen van het Geloof*, alhoewel die naam onjuist is en elk der gravuren afzonderlijk weer een verschillenden naam draagt, zooals *de Uitroeiing van het Heidendom, de Triomf der Nieuwe Wet, de Triomf der Kerk door het Heilig Sacrament, de Tijd die de Waarheid aan het licht brengt, de Zegepraal der Goddelijke Liefde,* om slechts van de oudste plaatsneden naar die werken te gewagen.

De ware onderwerpen, door Rubens behandeld, zijn dertien in getal: ten eerste vijf triomfen: *de Zegepraal van het H. Sacrament op het Heidendom ; de Zegepraal op de Wereldsche Wijsheid, de Wetenschap en de Natuur ; de Zegepraal op de Onwetendheid en de Verblindheid ;*

(1) Aug. Castan: *Opinions des érudits de l'Autriche sur les origines et la date du Saint-Ildefonse de Rubens.* Blz. 41.

de Zegepraal op de Ketterij ; de Zegepraal der Goddelijke liefde in het H. Sacrament ; dan vier zinnebeeldige gebeurtenissen : *Abraham die brood en wijn aan Melchisedech aanbiedt, de Israëlieten die het Manna rapen in de woestijn, de Offerande der Oude Wet, de Profeet Elias gevoed door den Engel ;* eindelijk vier stukken van de belijders en de verdedigers van het dogma van het H. Sacrament : *de Vier Evangelisten ; de Kerkvaders en andere Heiligen ; de Pausen die het dogma bevestigen ; de Kerkelijke overheden en de prinsen van het huis van Oostenrijk, die het H. Sacrament aanbidden.*

De reeks tapijtwerken, die het klooster der Discalzas Reales bezit, zijn 18 in getal, (1) het



DE TRIOMF VAN HET H. SACRAMENT OP DE ONWETENDHEID EN DE VERBLINDING — Schets (Museum, Madrid).

laatstgenoemde stuk, *de Kerkelijke overheden en de prinsen van het huis van Oostenrijk die het H. Sacrament aanbidden,* is in vijf stukken verdeeld en van het stuk *de Zegepraal der goddelijke Liefde* bevindt er zich daar een tweede gewijzigde behandeling.

Rubens maakte van alle of van verschillende dier stukken vluchtige schetsen in grauwschildering, waarvan de samenstelling niet beduidend verschilt van de afgewerkte tafereelen. Het Museum van Cambridge bezit zeven dier kleine stukken : *de Zegepraal op de Wijsbegeerte, de Wetenschap en de Natuur ; de Zegepraal op de Onwetendheid en de Verblindheid ; de Zegepraal op de Ketterij ; de Zegepraal der Goddelijke Liefde ; de Ontmoeting van Abraham en Melchisedech ; de Vier Evangelisten ; de Kerkvaders en andere Heiligen verdedigers van het Heilig*

(1) De beschrijving der tapijtwerken (Descripcion de los Tapices de Rubens que se colocan en el claustro del Monasterio de las Senoras Religiosas Descalzas Reales. Madrid, Fortonet, 1881) bespreekt er slechts 17. Hij laat de twee engeltjes, die het H. Sacrament dragen, weg.



HET H. SACRAMENT AANGEBEDEN DOOR VORSTEN EN KERKOVERSTEN
Naar een kopie (Pastoor Le Monnier, Parijs)



Sacrament. In den handel troffen wij onlangs nog twee zulke vluchtige penseelingen aan, die van *den Profeet Elias* en van *het Manna.*

Daarna schilderde hij in kleur de schetsen, die tot model aan zijne helpers moesten dienen om de stukken in hunne vereischte grootte op doek te brengen. Acht dezer schetsen bevinden zich in het Museum van Madrid en behandelen dezelfde onderwerpen als de grauwschilderingen van Cambridge met toevoeging van *de Zegepraal op het Heidendom.*

Eindelijk werden de groote patronen gemaakt door Rubens' leerlingen en dan door hem hertoetst.

De groote doeken en de acht gekleurde schetsen bleven in het paleis van Brussel totdat in 1648 Philips IV bevel gaf aan zijn neef Leopold-Wilhelm, alsdan landvoogd der Nederlanden, ze naar Madrid te zenden. Aan dit bevel werd geheel of gedeeltelijk voldaan. De koning behield in zijn verzameling de schetsen, die later naar het Museum van Madrid werden overgebracht. Wat er gewerd van de groote stukken is niet met zekerheid te zeggen. Volgens de overlevering zouden zij door den graafhertog van Olivarez aan de kerk van Loeches bij Madrid, waar de minister van Philips IV zijn buitengoed bezat, geschonken zijn. Daar Olivarez in 1643 in ongenade viel en de schilderijen eerst in 1648 uit Brussel verzonden werden is dit niet mogelijk. Stellig is het dat in die kerk in de verleden eeuw zes dier doeken hingen. Mogelijk is het dat Philips IV ze schonk aan den neef van Olivarez Don Louis de Haro en dat deze ze aan de kerk van Loeches gaf; waarschijnlijker echter komt het ons voor dat de koning ze zelf aan de kerk der Ongeschoeide Karmelietersen te Loeches vereerde.



TITELBLAD VOOR *Jacobi Bidermanni Heroum epistolæ*
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

Ponz, in zijn reis van Spanje en pater Pedro Antonio de la Puente vermelden, dat zij in die kerk rond 1770 zes dier stukken zagen: *de Zegepraal van het H. Sacrament op de Wijsbegeerte, de Wetenschap en de Natuur; de Ontmoeting van Abraham en Melchisedech; de Kerkvaders; de Evangelisten; Elias gevoed door den Engel* en *de Israëliten het Manna rapende.* Deze werden in 1808 door de Franschen ontvoerd; twee ervan werden aan generaal Sebastiani gegeven, die ze aan den Louvre verkocht, namelijk *de Zegepraal van het H. Sacrament op de Wijsbegeerte, de Wetenschap en de Natuur* en *Elias gevoed door een Engel;* de vier overige werden gekocht door den heer Bourke, Deenschen afgezant te Madrid, die ze in 1818 verkocht aan den hertog van Westminster. Zij bevinden zich tegenwoordig nog in de galerij dier familie te Londen. Aan den hertog van Westminster hoort een zevende stuk toe

de Kerkvaders die de leer van het H. Sacrament bevestigen. Een achtste stuk *de Goddelijke Liefde zegepralende in het H. Sacrament* hoorde in 1830 toe aan den heer Joshua Taylor; in 1836 werd het eigendom van den heer Pennel, die het weder verkocht aan den heer Cave; het kwam voor in de veiling van dezen laatste in 1841.

Wat er van de overige geworden is weten wij niet met zekerheid. Het komt ons voor dat er nooit meer dan zes in Spanje geweest zijn, althans te Loeches zag men er nooit meer; het is niet onwaarschijnlijk dat een deel te Brussel bleven. Inderdaad in de « Gazet van Amsterdam » van Mei 1727 leest men dat den 21^en^ dier maand te Brussel in een donker vertrek der kapel van het paleis zes schilderijen van Rubens, verbeeldende de Triomfen der Kerk en de Intrede van den Kardinaal-Infant, gevonden werden. Den 4^en^ Februari 1731 werden zij vernietigd door den brand, die in het paleis uitbrak. De schrijvers van dien tijd zijn het niet eens over het getal der schilderijen der reeks van de Zegepralen en Figuren van het H. Sacrament, die aldus vernietigd werden; de eenen zeggen zes, de anderen zeven, de anderen tien; de meest geloovenswaardige hunner, de schilder Egidius-Josephus Smeyers spreekt slechts van vier.

Tal van kopieën van een deel dezer reeks van gelijke grootte of van geringer afmeting dan de oorspronkelijke stukken en van geringe kunstwaarde bestonden in de vorige eeuw of bestaan nog. Van verscheidene stukken troffen wij ook verkleinde herhalingen aan in schitterenden kleurenpraal; het zijn geen eigenhandige werken van den meester, maar zeer behendige nabootsingen door zijne leerlingen uitgevoerd.

De vermenigvuldiging der tafereelen door de tapijtwevers, de graveurs en de schilders bewijzen ten duidelijkste, hoe groot de bijval was, dien Rubens met dit werk inoogstte en hoe lang de herhalingen ervan hier en elders gezocht werden.

De vijf Zegepralen, die gewoonlijk hun naam aan het werk geven, zijn de belangrijkste der dertien stukken. Evenals de overige heeft Rubens ze geschilderd op een ingebeeld doek dat door engeltjes, die in de hoogte zweven, wordt uiteengehouden voor een soort van schouwtooneel, waarvan het gewelf rechts en links gedragen wordt door een reusachtige kolom en dat op de voorzijde beneden een zinnebeeldig voorwerp, decoratief bewerkt, vertoont.

De Zegepraal van het H. Sacrament op het Heidendom (Œuvre. N^r^ 41) is ons best gekend door de meesterlijke gravuur van Schelte a Bolswert. In den bovenhoek links verschijnt een engel met een stralenbundel in de eene hand, een kelk met de H. Hostie in de andere. Zijn gezicht volstaat om de heidensche offeraars met schrik te slaan en op de vlucht te drijven. Zij waren op het punt een stier te slachten vóór het altaar van Jupiter; de plechtigheid wordt gestaakt, de priesters verdringen elkander om weg te geraken. De offerslachter, een reusachtig gebouwd man, haast heel naakt, met de bijl in de eene hand, heft den arm boven het hoofd als wilde hij zich beschutten; zijn helper, met een knie op den grond, houdt met beide handen den stier bij de horens en ziet verschrikt naar den met vlammen gewapenden engel. Het is een der machtigste groepen, die Rubens ooit teekende en die ooit werden samengesteld, onstuimig van beweging, en toch wijselijk in evenwicht gehouden: een beeld van ontzetting, des te aangrijpender hoe forscher de figuren zijn van hen die met schrik geslagen worden.

De Zegepraal van het H. Sacrament op de wereldsche Wijsbegeerte, de Wetenschap en de Natuur (*Œuvre.* N^r^ 42) vertoont de zinnebeeldige maagd van het Geloof, in de opgeheven hand den kelk met de H. Hostie houdende en op een wagen staande, getrokken door twee groote en voortgestuwd door twee kleine engelen. Nevens haar staat een hemelsche geest, die een zwaar kruis recht houdt. Achter den wagen komen drie gevangenen aangestapt: de man der Wetenschap, een astrolaab in de eene, een boek in de andere hand; dan de Stoicijnsche wijsgeer,

een grijsaard, op een zwaren stok leunende, met norsch uitzicht en achter hem de Epikurische, met bloemen bekroond. In de voorste rei stapt nog de veelborstige Natuur, zij volledigt het viertal der overwonnenen door het Nieuwe Geloof. Weer een prachtige groep, kalm maar forsch zich vooruitbewegende, een triomftocht samengevat in de trekkende en stootende en vliegende engelen, de vooruitstappende Maagd van het Geloof, de achteraankomende overwonnelingen. Alles is beweging, samenverbonden, trillende van leven, voortgestuwd door innerlijke aandrift.

De Zegepraal van het H. Sacrament op de Onwetendheid en de Verblindheid (*Œuvre.* Nr 43) wordt afgebeeld door een maagd gezeten op een schelpvormigen vierwieligen wagen, getrokken door vier paarden. Zij houdt den kelk met de H. Hostie in de hand en boven haar hoofd wordt de driedubbele pauselijke kroon geheven door een engel. Een menigte zinnebeeldige figuren omgeven de paarden. Op een dezer zit de Genius der H. Kerk. De maagd, die palm en kroon der martelaars draagt, vliegt hooger op; de Geniussen van het Gerecht en van het Gezag leiden de paarden. Achter den wagen stappen geboeid een grijsaard met ezelsooren: de Onwetendheid; een man met een doek voor de oogen: de Verblindheid, vastgehouden door den Genius van het Licht. Onder de wielen van den wagen worden Haat en Tweedracht verpletterd. Nog triomfantelijker dan het vorige stuk ziet er dit uit. De moeilijk in toom gehouden en ongeduldig trappelende paarden, de engelen die er boven vliegen en die de Maagd van het Geloof omzweven, de drager der pauselijke sleutels op een der paarden, de opgewekte houding van het Geloof, de levendige beweging der overwonnen Ondeugden maken een ongemeen rijke en vroolijk voortbewegende groep uit, een ware zegetocht, onweerstaanbaar en medesleepend.

In *de Zegepraal van het H. Sacrament op de Ketterij* (*Œuvre.* Nr 44) ziet men het zinnebeeld van den Tijd, een gevleugelden grijsaard, die zich in de lucht verheft, de Waarheid, eene jonge vrouw met vlottend haar, in wit gewaad gehuld, medevoerende. Vooraan vluchten twee afschuwelijke mannenfiguren, de Leugen en de Muiterij; gevleugelde draken vliegen in de lucht, vlammen werpende naar den weldadigen Genius. Op den grond ligt Luther jammerend te midden zijner boeken; Calvijn verdedigt nog zijn leer; Tanchelm, een remonstrantie in de hand knellende, is half omgeworpen. De Waarheid is een merkwaardig fraaie figuur, treffend door hare zwierige vlucht en herinnerende aan die, welke Rubens reeds schilderde in het laatste tafereel der Geschiedenis van Maria van Medici.

De Goddelijke Liefde zegepralende in het dogma van het H. Sacrament (*Œuvre.* Nr 45) wordt voorgesteld door eene moeder, die een haren kinderen op den arm houdt, terwijl twee andere zich tegen haar aandringen. De wagen, waarop zij staat, wordt getrokken door twee leeuwen, van welke een bereden wordt door een gevleugeld engeltje, gewapend met een pijl. Vooraan op den wagen zit een pelikaan, die zich de borst openbijt om zijne jongen te voeden. Achter den wagen stappen twee engelen, van welke een met een toorts twee serpenten verbrandt, die zich kronkelen op den grond; de tweede houdt een vlammend hart in de eene en een boog in de andere hand. Twaalf zwevende engelen vormen een kring rond het hoofd der moeder.

In *de Ontmoeting van Abraham en Melchisedech* (*Œuvre.* Nr 46) ziet men den hoogepriester, gevolgd door twee andere priesters en drie dienaars, van welke de eene een korf met brood en twee andere kruiken met wijn op de schouders dragen. Twee kinderen deelen brood uit aan de dienaren van Abraham; deze als een Romeinsch krijger gekleed houdt twee brooden in de hand, die hij van Melchisedech ontvangen heeft; achter hem staan zes krijgslieden en een jonge dienaar, die zijn paard vasthoudt. De schikking van het tooneel herinnert aan die uit de zolderstukken der Jezuïetenkerk van Antwerpen en die uit het Museum van Caen. Op de schets uit

het Museum van Madrid bevinden zich de twee dienaars niet, die de wijnkruiken aanbrengen en Abraham wordt er slechts door twee wapenknechten gevolgd.

De Israëliten Manna rapende in de Woestijn (*Œuvre.* Nr 47) vertoont Mozes, de eene hand ten hemel heffende en op zijn bede de hemelsche spijs, in vorm van boonen, doende nederregenen. Een neergehurkt man gaat een zak met manna gevuld opheffen, een tweede plaatst een korf op het hoofd eener vrouw, een jong meisje houdt haren voorschoot open om er manna te laten in regenen, eene moeder met haar kind aan de hand en een mand op het hoofd verwijdert zich. Een prachtige groep, wijselijk en gelukkig geordend.

De Offerande der Oude Wet (*Œuvre.* Nr 48) wordt afgebeeld door twee priesters, die een lam slachtofferen. Te midden van het stuk gaan twee grijsaards naar het altaar, van welke de eene een lam draagt; drie levieten helpen hen. Voorop twee kinderen, die een paar duiven aanbrengen. Nevens het altaar twee stapels offerbrooden, links geloovigen met offergiften. Op het tweede plan vier priesters, die de arke des verbonds dragen en rond wie het volk vreugdekreten slaakt. De offerbrooden en het geslachte lam verzinnebeeldigen hier het offer der Nieuwe Wet.



TITELBLAD VOOR *Casimiri Sarbievii Lyricorum libri IV*
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

De Profeet Elias in de Woestijn (*Œuvre.* Nr 49), is een man, wild van uitzicht, gekleed met een schapenvel, op welk een witte draperij geworpen is; nevens hem staat een groote engel, die hem brood en wijn aanbiedt.

De Vier Evangelisten (*Œuvre.* Nr 50) staan op de trede, waar de ingebeelde tapijt op neervalt. Lucas met zijn os, Marcus met zijn leeuw, zien op naar den engel, die Mathias wijst op het opengeslagen boek dat deze vasthoudt. Joannes, met den kelk in de hand, blikt omhoog naar den arend, die boven hem nederdaalt.

De Kerkvaders en andere Heiligen (*Œuvre.* Nr 51) staan insgelijks op een trede: de HH. Ambrosius en Augustinus in bisschoppelijk gewaad, de H. Gregorius met de tiara en den pauselijken staf, rechts; de H. Clara, die het H. Sacrament draagt en aan wie Rubens de trekken der infante Isabella geleend heeft en de H. Thomas van Aquinen, in het midden; de H. Norbertus in het gewaad der Witheeren en de H. Hieronymus, als kardinaal gekleed en in de lezing van een boek verdiept, links. In de laatste jaren was deze schilderij, toehoorende aan den hertog van Westminster, tentoongesteld in het South-Kensington-Museum te Londen.

Het Leerstuk van het H. Sacrament bevestigd door de pausen en de prelaten (*Œuvre.* Nr 52) wordt voorgesteld door eene maagd in rood kleed en blauwen mantel gehuld, die te midden van het tooneel gezeten is. Door hare handen laat zij een snoer glijden, gevormd door de medaliën, waarop de pausen zijn afgebeeld en waarvan de uiteinden door drie engeltjes worden

vastgehouden. In de hoogte draagt een engel het zinnebeeld der Eeuwigheid, verbeeld door het serpent, dat in zijn staart bijt.

Het laatste stuk, *het H. Sacrament aangebeden door de geestelijke overheden, de prinsen van het huis van Oostenrijk en de engelen* (*Œuvre.* N[rs] 52-53), kennen wij in zijnen oorspronkelijken vorm enkel uit een kleine kopie, in bezit van den eerw. heer Le Meunier, pastoor der parochie les Ternes te Parijs. In de hoogte wordt een remonstrancie gedragen door twee kleine engeltjes, lager spelen links en rechts engelengroepen op verschillende instrumenten of zingen ter eere van het H. Sacrament. Op den grond knielen rechts verscheidene prinsen, onder welke men den koning en de koningin van Spanje, den keizer van Oostenrijk, de infante Isabella erkent; links knielen de vier Latijnsche kerkvaders, de H. Dominicus en andere geestelijken. In de tapijten van het klooster der Descalzas Reales is dit onderwerp in vijf deelen gesplitst: de engeltjes met de remonstrancie, de twee groepen der spelende en zingende engelen en de twee der wereldlijke en geestelijke overheden.

De zeven stukken, van welke wij de geschilderde kartons kennen, zijn ongemeen breed behandeld; vooral de twee, welke de Louvre bezit, zijn geborsteld met een losheid, die dicht bij de ruwheid staat. Diegene, welke toehooren aan den hertog van Westminster, zijn meer verzorgd van penseeling en vaster van vorm. Alle echter zijn minder uitvoerig bewerkt dan Rubens' gewone schilderingen, minder ook dan *de Geschiedenis van Decius Mus;* zij zijn breeder en vlakker gehouden om ten minste in zekere mate aan de eischen der monumentale versiering te voldoen, die lichteren uitsprong en grooter massas eischt dan de kabinetstukken. Van een anderen kant echter heeft Rubens die eischen geheel over het hoofd gezien en er zelfs baldadig tegen gezondigd. De inval zijne onderwerpen te schilderen op nagebootste tapijten, die in de hoogte vastgehouden worden door engelen en die in het benedendeel in verscheiden stukken opgelicht zijn; die tapijten af te beelden als een neergelaten gordijn hangende tusschen twee kolommen en de holte afsluitende, welke tusschen de kolommen inspringt; de nog meer gewaagde en onsamenhangende kunstgreep, de handeling te laten beginnen in de hoogte op het ingebeelde tapijtwerk en ze verder te laten afloopen op den vasten boden, wijkt geheel af van de eischen der waarschijnlijkheid. Zijne fantazie sloeg hier over in ongewettigde willekeur en bandelooze grilligheid. Met verwerping van alle schoolsche regels niet alleen, maar ook van alle eischen der redelijkheid, liet hij zich meesleepen naar den wansmaak van den rococostijl.

Maar wanneer men de waaghalzerijen der voordracht daarlaat, moet men wel de pracht zijner samenstellingen bewonderen: den machtigen adem, dien hij menschen en dieren inblaast; de stoutheid en de zekerheid, waarmede hij ze doet leven; de forsche beweging, die gaat tot de grens waar zij de onstuimigheid nadert, maar die grens niet overschrijdt; den zwier, waarmede alles en eenieder wordt in gang gezet en voortgedreven en die nooit in uitgelatenheid of wildheid ontaardt. Zijne voornaamste stukken der reeks hebben een overvloed van levenskracht, die zich uit in het plooien van elk lid, het werpen van elke draperij, in elk vezeltje en draadje van het geheel.

Ook in de minder bewogen doeken, *Abraham en Melchisedech, Elias, het Rapen van het Manna, de Kerkvaders* en *de Evangelisten,* straalt dit sterke leven, die innerlijke aandrift tot handelen in alle deelen uit: het wenden van het hoofd, de beweging van hand en been, de uitdrukking van het gelaat. Zoo, bijvoorbeeld, in *de Vier Evangelisten,* waar de leeuw van Sint-Marcus met voortschrijdende beweging en opgeheven staart het tooneel aan de eene zijde sluit, waar aan de andere de arend van Sint-Joannes in hevige beweging met geopenden bek

en gespannen klauw komt aangevlogen en in het midden de engel met uitgeslagen vleugel en wapperende draperij nederdaalt, terwijl de Evangelisten, getroffen door de verschijning, plots tegengehouden worden in hunnen gang en het hoofd naar boven gewend, elk in verschillende houding, in half voleindigde beweging en gespannen aandacht optreden.

De reeks der Triomfen en Figuren van het H. Sacrament is het voornaamste werk dat Rubens voortbracht in een vak, dat hij heel zijn leven door beoefende: het zinnebeeld. Wij vonden dat de figuurlijke wezens reeds een gewichtige rol speelden in de Geschiedenis van Maria van Medici; sommige zijner oudste werken, *de Keus van Hercules, de Zegepralende Deugd, de Godsdienst zegepralende over het Heidendom, de Verkouden Venus* en meer andere zijn louter allegorieën; zijne teekeningen voor boekentitels zijn niet veel anders; evenals zijne schilderingen voor de *Intrede van den Kardinaal-Infant* en voor de *Zolderstukken van Whitehall* het voor een goed deel zullen wezen; maar nergens heerscht het zinnebeeld zoo onbeperkt als in de vijf Triomfen, nergens ook wordt het zoo meesterlijk behandeld. Rubens vervalt gemakkelijk in het raadselachtige, wanneer hij te veel zin in zijne figuurlijke beelden wil leggen, zooals dit herhaaldelijk gebeurt in zijne boekentitels. Hier is de handeling en hare beteekenis, in hoofdzaak althans, eenvoudig, klaar en treffend. Men hoeft geen groote kenner van geschiedenis of van godgeleerdheid te zijn om te begrijpen, dat de heidensche priesters op de vlucht geslagen en hopeloos overwonnen worden door de wonderbare macht, die daar in den hemel verschijnt; men ontdekt even licht de beteekenis van zegepraal en overwinning in onweerstaanbaar geweld vertolkt door de Maagd, die het H. Sacrament draagt in de volgende stukken. Enkele bijfiguren kunnen nog duister van beteekenis zijn, het geheel is van aangrijpende klaarheid en die welsprekende duidelijkheid, die aanschouwelijke voorstelling en samenvatting van een bovennatuurlijk feit, dat in de wereldgeschiedenis een volledigen ommekeer bracht, is zeker een der oorzaken geweest van den grooten bijval, die deze schepping van Rubens genoot.

Wanneer wij zoeken naar werken van gelijken aard, die hem tot voorbeeld kunnen gediend hebben, treffen wij verschillende triomfen van Tiziano Vecellio aan. Vooreerst een Triomf van Christus: Christus staat op een wagen getrokken door de vier Latijnsche Kerkleeraren; hij wordt voorafgegaan door Adam en Eva, die zelf gevolgd worden door hunne afstammelingen, door de Patriarchen en de Sibyllen; achter den wagen komt het gansche leger van Martelaars en Belijders. Men zegt dat Tiziano die triomffresco schilderde in zijn woning te Padua; volgens Vasari zou hij zelf in 1508 ze in een reeks van acht houtgravuren uitgegeven hebben. Belangrijk is het aan te teekenen, dat deze triomf in 1543 in houtgravuur verscheen met het opschrift: « Gheprent te Ghend teghen over. Tstadhuis by Joost Lambrecht Lettersteker ende daer vind mense te coope int' jaer 1543. » Er is een groot verschil tusschen die lange reeks personages voor en achter den wagen stappende, waarop de Heiland eene geringe plaats inneemt en Rubens' werken, waarin alles samengevat wordt en waarin de Triomfwagen hoofdzaak is. Van Tiziano zijn nog bekend de vier Triomfen door Petrarca's gedichten ingegeven: de Triomf van den Tijd, van den Roem, van den Dood en van den Godsdienst, alsook de Triomf van den Godsdienst en den Vrede, die de Ketterij verpletteren.

Een werk, dat veel dichter staat bij dat van Rubens is *de Triomf der H. Kerk,* door Otto Venius in zes stukken afgebeeld en toehoorende aan het Museum te Schleissheim. De opvatting is in den grond dezelfde: de verheerlijkte figuren, de Kerk, Christus aan het kruis enz., zijn voorgesteld tronende op een wagen, getrokken door paarden, die gemend worden door allegorische figuren zooals het Woord Gods en de Menschelijke Rede, en gevolgd door personages vijandig aan de zegevierende, terwijl op den wagen of daarrond andere figuren afgebeeld

zijn, die hun hulde bewijzen. Maar zoo de opvatting van gelijken aard is, is de uitvoering grondig verschillend: bij Rubens alles leven, beweging, kracht en zwier; bij Otto Venius afgemeten sierlijkheid, koelheid, onpersoonlijkheid; bij den eerste ware menschen, bij den voorganger menschgeworden zinnebeelden.

O.-L.-V. HEMELVAART IN DE HOOFDKERK VAN ANTWERPEN. — Een jaar vóór de voltooing der Triomfen schilderde Rubens zijn belangrijkst altaarstuk uit dit tijdperk, de schilderij die nu nog het hooge altaar van Antwerpen's hoofdkerk versiert (*Œuvre.* Nr 359). Dit altaar werd verwoest zooals de overige in dezelfde kerk tijdens de beeldstormerij van 1566. Een voorloopig werd na 1585 opgericht, waarin men tottijdterwijl een schilderij van Frans Floris, *de Geboorte Christi,* die toehoorde aan het altaar der Hoveniers, geplaatst had. Omstreeks 1618 was men er op bedacht een nieuw altaar te bouwen en de kerkmeesters wendden zich tot Rubens om er hem een ontwerp voor te vragen. Den 16en Februari 1618 bracht hij er hun twee verschillende aan. Hij wist toen reeds, dat hij ook de schilderij voor dit altaar zou te maken hebben. De deken der hoofdkerk Joannes Del Rio had er hem over aangesproken en hij had aanvaard. Maar eerst den 17en October 1619 verscheen de schatmeester der kerk namens den deken voor de vergaderde kanunniken en deelde hun mede, dat Del Rio verlangde begraven te worden in het hooge koor aan den noordelijken ingang tegenover het sakristijn; hij zou zich daar een grafkelder laten bouwen en zou als gift aan de kerkfabriek Rubens' altaartafel schenken, van welke gift het inschrift op zijn zerksteen melding zou maken. De kanunniken aanvaardden het voorstel, en alles gebeurde naar luid dezes. Den 12en November 1619 sloot Rubens met Del Rio eene overeenkomst, die op papier werd gebracht en nu in bezit van baron de St. Genois te Gent is. Volgens deze verbindt hij zich loffelijk en tot zijn alierbesten mogelijk voor het hooge altaar een paneel te schilderen, waarop de Hemelvaart of de Kroning van Onze Lieve Vrouw zou afgebeeld worden, en dat omtrent zestien voet hoog en breed naar evenredigheid zou zijn; Del Rio zou hem daarvoor 1500 gulden betalen. Rubens wachtte om een aanvang te maken met zijn werk totdat het altaar zou gebouwd zijn. De beeldhouwers Robert en Jan De Nole namen het werk aan tegen den prijs van 16.500 gulden, maar in waarheid werd er hun 19.900 of 20.000 gulden betaald. Den 2en Mei 1624 werd de eerste steen gelegd. Rubens had intusschen zijn paneel laten maken, maar toen de plans van het altaar geteekend waren bleek het dat het raam, waarin de schilderij moest geplaatst worden, grooter was dan het paneel; daarop werd last gegeven het ongeveer 8 centimeters te laten verbreeden aan den rechterkant. Er werd nog een jaar besteed aan het bouwen van het altaar en eindelijk in de tweede helft van 1625, na Rubens' terugkeer uit Parijs, werd het hem ernst met het werk. De schilderij van Frans Floris werd teruggebracht naar het altaar der Hoveniers, het hooge koor werd afgesloten om Rubens toe te laten rustig te werken, en te rekenen van den 27en Februari 1626 werden de kerkelijke diensten in het zijkoor der Besnijdenis gehouden. Den 11en Mei werd het paneel uit Rubens' huis naar de kerk gedragen; hij had er toen reeds een schets voor vervaardigd, maar deze kennen wij niet; hij schilderde het stuk op het altaar zelf; den 30en September 1626 werd het tafereel goedgekeurd door de kanunnikken.

Deken Del Rio, was gestorven den 6en Januari 1624, nog eer Rubens de hand aan het werk had geslagen, en het was zijn erfgenaam, zekere Guilliam Carn, die hem den 30en September 1626, de eerste twee derden van den overeengekomen prijs en den 10en Maart 1627 het laatste derde deel ervan betaalde. Buitendien telde men hem nog 45 gulden voor een ons ultramarijn, die hij gebezigd had.

Wij kennen uit eene gravuur, het altaar door de gebroeders De Nole naar Rubens' ontwerp vervaardigd. Zes kolommen van de Corinthische orde in wit marmer, droegen een kroonlijst van bont geaderd marmer; in de nis, welke zich daarboven verhief, stond een Christus, eene kroon in de hand houdende, bestemd voor de ten hemel varende O.-L.-V. De nis liep uit in een driehoekig fronton, waarin God de Vader troonde; tusschen beide personen der H. Drievuldigheid zweefde de H. Geest. Twee engelen, een palm en een kroon dragende, zaten op de kroonlijst, aan het uiteinde van welke twee kandelabers oprezen. Dit altaar werd den 8en November 1798 door de agenten der Convention Nationale verkocht ten prijze van 250 frank betaalbaar in assignaten. Het werd toen afgebroken, en een nieuw werd opgericht door den bouwmeester Jan Blom in 1824. De schilderij van O.-L.-V. Hemelvaart werd in 1794 naar Parijs vervoerd en hernam hare vroegere plaats in December 1815. Zij werd toen gekuischt door van Regemorter en opnieuw hersteld in 1877 door de heeren Sacré en van den Heuvel.



O.-L.-V.-HEMELVAART (O.-L.-V.-Kerk, Antwerpen).

De samenstelling is in hare hoofdtrekken dezelfde als die van de bewerking der Hemelvaarten van O.-L.-V., welke wij reeds bespraken. De uitvoering is geheel van Rubens' hand. In de hoogte zweeft de heilige Maagd gedragen door kleine en omstuwd door groote engelen. Maria houdt de linkerhand op de borst, de rechterhand half verheven en uitgestrekt. Het oog is met smachtend verlangen gericht naar den Christus, die haar wacht in den hemel, waaruit de stralende glorie op haar nederdaalt; het gebaar harer handen drukt eveneens een zalige verwachting uit. De kleine engeltjes die haar dragen of hare draperij vast houden, zijn naakt; de groote engelen, vier in getal, die hoogerop haar omgeven, dragen om het midden losvliegende draperijen. Beneden staan de twaalf Apostelen, bezijden en achter het graf, waaruit Maria is opgestegen, de eene opblikkende naar de wonderbare opstijging, de andere in de tombe starende, Joannes vooraan links, handen en oogen naar Maria heffende. Bij het graf op de twee trappen, waarop de tombe staat, knielen twee vrouwen, die het witte lijkdoek in de handen houden; achter het graf staat een vrouw met uitgestrekte hand naar de holte wijzende. Ter rechterhand en ter halverhoogte ontwaart men in de donkere schaduwe den wand eener grot, van waar een weinig groen neerhangt. Het tafereel baadt in een stil licht ter linkerzijde; ter rechterzijde wordt door een zwarte wolk een doorschijnende schaduw geworpen.

Ziedaar het tafereel: niets ongemeens in de samenstelling, in de uitdrukking, in de handeling.

Alleen is er meer beweging dan vroeger. Het eigenaardige kenmerk, de groote verdienste van het tafereel is het koloriet. De O.-L.-V. met haar gewaad van bonte en kostelijke kleuren, schitterend blauw en teder wazig goud en wit, het donzige vleesch der hemelgeesten, het scharlakenrood en het heldergroen van de engelen ter rechterhand, die uit den zwarten damp in rijke tinten uitkomen, en de bontgekleurde menigte van beneden geven aan het stuk een ongemeenen rijkdom en verscheidenheid van tonen. Het hooge blauw van Maria's kleed, het nog sterker blauw van den gebogen apostel, de twee kleurenvlekken waarvan de verf aan Rubens 45 gulden extra werd betaald, komen krachtig lichtend uit tusschen de zachtere warmere kleuren. Behalve de weinige sterke tonen zijn al de kleuren gebroken, getemperd door de schaduwen, getoetst door de weerschijnen. De tegenstelling van de luchtigere stijgende groep tegen de vastere massa beneden is minder scherp dan in de vroegere Hemelvaarten; zij bestaat nog, maar is meer harmonieus versmolten. De lijnen eveneens zijn gebroken, gekreukt, uitgeveegd. Alles heeft een uitzicht van bloemigheid, helderheid en malschheid; de werking der schaduwen is verzwakt, de tijd nadert, waarop zij geheel zullen verdwijnen. Geluk en opgewektheid heerschen overal, het is een ware tocht naar den hemel, vol engelengejubel en gedartel, vol lichtheid en levendigheid in de beweging, vol blijheid in de kleuren.

O.-L.-V. Hemelvaart te Augsburg. — In 1627 schilderde Rubens nog een *O.-L.-V. Hemelvaart* voor Otto-Hendrik Fugger van de rijke Augsburger bankiersfamilie. Den 16en Augustus van dit jaar werd een som van 300 gulden betaald voor een lijst in notelaren hout voor een schilderij, die genoemde Fugger in de Nederlanden door Rubens had laten maken. Het stuk was bestemd voor een altaar der kerk van het H. Kruis te Augsburg en bevindt zich nog te dier plaatse *(Œuvre.* Deel V, blz. 329). Het is een stuk van ondergeschikt belang, zooals Rubens die leverde aan de kerken van vreemde landen, uitgevoerd door zijne leerlingen naar zijne schets en, in de voornaamste figuren, door hem hertoetst.

De Aanbidding der Koningen in den Louvre. — Onder de belangrijkste werken van dien tijd, telt *de Aanbidding der Koningen,* geschilderd voor het hooge altaar van de kerk der Annonciaden te Brussel, die zich nu in den Louvre bevindt *(Œuvre.* Nr 159). Het stuk werd geschonken door de weduwe van Petrus Peckius, den kanselier van Brabant, die den 18en Juli 1625 stierf en in die kerk begraven werd. Men was de bidplaats beginnen te bouwen in 1620; den 24en Januari 1627 werd zij gewijd; de drie altaren werden gemaakt in 1626 : geen twijfel dus of de schilderij werd voltooid in 1626 of in het begin van 1627. In 1777 werd zij van de kloosterlingen gekocht voor rekening van den koning van Frankrijk Lodewijk XVI.

Van al de Aanbiddingen der Koningen is deze de soberste van ineenzetting: de weidsche praal, het talrijke gevolg der wijzen uit het Oosten zijn verdwenen; buiten de drie vorsten en de heilige familie bemerkt men slechts een vijftal figuren en nog ziet men van vier hunner niets dan het hoofd en van den vijfden alleen het bovenlijf. Ook is houding en groepeering stiller, bescheidener : twee der koningen zijn geknield, de eerste heel dicht tegen het kindeken, de tweede onmiddellijk er naast; de derde, de Moorsche, staat recht achter de twee eerste. Met Maria vormen zij een vast ineengesloten en zeer fraaie groep rond den pas geboren Heiland. Vooral als kleur munt het stuk uit. De grijze koning bij het kind knielende, draagt een rijken mantel van gulden kleur op een licht violetten kleed; de koning op het voorplan is gehuld in een rooden mantel met hermelijn geboord; de neger is in witte zij gedrapeerd. O.-L.-V. draagt een blank onderkleed, een rood bovenkleed, een blauwen omslag en witten sluier: de

rijkste tonen in al hun glans nevens elkander geplaatst en harmoniseerend. De bewerking komt dicht bij die van *de Aanbidding der Koningen* te Antwerpen : breede borstelslag, gebroken kleurenvakken, een zacht licht, dat zich overal verspreidt, verzilverende, verguldende, tinten en weerschijnen scheppende en verhoogd door de diepe schaduwen.

De H. Familie. — Gering is het getal schilderijen, welke in dit tijdperk nog aan te stippen blijven. Eenige, welke Rubens in de laatste helft van 1625 en in de twee volgende jaren maakte, zijn vermeld onder de stukken, die hij aan den hertog van Buckingham verkocht, andere zal hij wel in 1628 mee naar Spanje genomen hebben. Buiten deze schijnen mij tot dezelfde jaren te behooren eene *Heilige Familie (Œuvre.* Nr 218), vroeger in bezit van den hertog van Marlborough, in dezes veiling aangekocht door den heer Charles Sedelmeyer van Parijs, vóór 1890 verkocht aan den heer A. Thiem en door dezen in 1890 te Berlijn tentoongesteld; later door den heer Matthisen aan het Metropolitan Museum te New-York geschonken. Het stuk is geheel van Rubens' hand en in levendig koloriet geschilderd.



Eene vrouw die een korf vasthoudt
(Albertina, Weenen).

Drie Nymfen met den hoorn van Overvloed. — Zoo nog *de Drie Nymfen met een Overvloedshoorn (Œuvre.* Nr 651), die zich bevonden in Rubens' nalatenschap, door den koning van Spanje tegen 740 gulden gekocht werden en nu aan het Museum te Madrid toehooren. Een der nymfen zit neergehurkt op het voorplan, een tweede is gezeten nevens haar, de derde staat recht. Alle drie houden een grooten overvloedshoorn vast, die op zijn spits staat. Op den grond liggen vruchten en speelt een aapje; boven op het ooft, waarmede de hoorn gevuld is, zit een papegaai, een andere fladdert ter zijde. De figuren zijn in vaste en breede schildering met schitterende drapeeringen door Rubens gepenseeld, de vruchten en dieren zijn van Snijders' hand. De schets van het stuk zonder de dieren en met eenige wijziging in de figuren bevindt zich in de Gallery van Dulwich College.

Portretten en Boekentitels. — Omstreeks denzelfden tijd schilderde Rubens het portret van zijn vriend Gevartius *(Œuvre.* Nr 958), dat nu toehoort aan het Museum van Antwerpen, aan het welk het in 1874 geschonken werd door den heer en mevrouw Gillis van 's Gravenwezel. De geleerde secretaris der stad Antwerpen is gezeten in een leunstoel aan zijn schrijftafel, waarop het borstbeeld van keizer Marcus Aurelius, den geliefkoosden schrijver van Gevartius, staat. Op een bord daarboven eenige boeken. Het gelaat is mager en frisch van kleur, boven het voorhoofd zijn de haren schaarsch, ter zijde vallen zij in lange donkerbruine lokken ; knevel

en kinnebaard zijn van lichte tint. Rond den hals loopt een stijve gepijpte kraag, de kleedij is zwart met lichtenden weerschijn, over den schouder hangt nauwelijks merkbaar de met pels gevoerde overrok. Het is wel het portret van den ernstigen, deftigen geleerden patriciër, den man van beteekenis, bewust van zijn waarde en die gaarne door anderen erkend ziende, rustig van houding zooals hij was van geest en leven. Het werk is zeer verzorgd met helderlichtende tinten op het verfijnde gelaat, vermagerd door studie en geesteswerk ; de handen zijn malscher geschilderd met vettige, roomkleurige tinten.

Van denzelfden tijd schijnt een portret te zijn insgelijks toehoorende aan het Museum van Antwerpen *(Œuvre.* Nr 1082), een jongman in zijn mantel gewikkeld, met de rechterhand op de heup, de linkerhand nevens de zijde hangende en den mantel vasthoudende, stijf van postuur, strak en norsch voor zich blikkende, minder malsch van modeleering, ruwer van borsteling en bruiner van kleur dan Gevartius.

De tegenhanger, een vrouwenportret, werd in de veiling Cornelissen, waar zij zich beiden bevonden, van het mansportret gescheiden en hoorde in 1873 aan den heer Wilson toe (*Œuvre.* Nr 1083), in wiens catalogus van dit jaar het vermeld werd, maar in wiens veiling (Parijs, 1881) het niet werd te koop geboden.



Een Engel die een schild vasthoudt (Albertina, Weenen).

Rubens teekende verscheiden portretten en boekentitels van 1625 tot 1627. Voor *Obsidio Bredana* van Hermannus Hugo, verschenen in de Plantijnsche drukkerij, in 1626, teekende hij een titel *(Œuvre.* Nr 1278). Voor de verzameling kleine schriften van professor Leonardus Lessius, verschenen in hetzelfde jaar en in dezelfde drukkerij, teekende hij het portret van dien schrijver, naar de schildering van een anderen kunstenaar *(Œuvre.* Nr 1280). Het jaar daaropvolgende verscheen het portret van Joannes van Havre in diens verzenbundel *Arx Virtutis* (*Œuvre.* Nr 1311); het werd reeds in 1626 gesneden door Cornelis Galle naar een teekening van Rubens. In 1627 teekende hij ook het portret van don Diego Messia, markies van Leganès, den Spaanschen afgezant, met wien wij hem hooger in betrekking zagen, een forsch en fier figuur met meesterlijke vaste hand uitgevoerd en toehoorende aan de Albertina *(Œuvre.* Nr 1510). Geen twijfel of die teekening was een studie voor een geschilderd portret; wij weten echter niet of dit laatste werd uitgevoerd. Het is wel waar dat Rubens in een brief, gedagteekend van 9 December 1627, dien hij aan Pierre Dupuy schreef en waarin herhaaldelijk melding wordt gemaakt van don Diego Messia, markies van Leganès, in een postscriptum zegt : « Eerstdaags ga ik mij zetten aan » het portret van den markies ; » maar in denzelfden brief wordt gesproken van markies Spinola en daar Rubens dezen laatsten enkel bij zijn titel placht aan te duiden zonder zijn naam te vermelden, is het waarschijnlijk dat niet Leganès maar Spinola bedoeld werd.

In 1626 voerde Rubens in grauwschildering eene omlijsting uit voor het portret van den graaf-hertog van Olivarez (*Œuvre.* Nr 1011). De samenstelling is zinnebeeldig, rijk van vinding,

zooals hij die gaarne maakte, zeer decoratief van ineenzetting, een der beste werken van dien aard door den meester uitgevoerd. De rand van het portret is omringd met palmbladeren, waaraan twee faambazuinen en twee brandende toortsen, zinnebeelden van den glans die den staatsman omgaf, zijn vastgemaakt. Boven het portret de wereldbol met het roer en den bevelhebbersstaf, zinnebeelden der uitgestrektheid van zijn beleidvol gezag ; hoogerop een gevleugelde Olijfkrans, die zijn liefde tot den vrede verbeeldt ; het alles bekroond door een star gesloten in den kring gevormd door het serpent dat in zijn staart bijt en het verduidelijkende opschrift : *Hespere, quis cœlo lucet felicior ignis* (Welk licht schijnt er gelukkiger in den westelijken hemel?). Het portret staat op een voetstuk, dat versierd is met de wapens van Olivarez, en waarop rechts een Genius zit, die de lans van Minerva en haar schild met het Medusahoofd vasthoudt en waarnevens de uil, de vogel aan de godin gewijd, vliegt. Links zit een ander gevleugelde Genius, Hercules' knods en zijn leeuwenhuid, zinnebeelden van Wijsheid en Macht, vasthoudende. Het portret, dat gesneden werd door Pontius, is gevolgd naar eene schilderij van Velasquez. De oppermachtige staatsman was met die verheerlijking zeer ingenomen en dankte Rubens er om in een brief, gedagteekend van 6 Augustus 1626. Het stuk hoorde in de laatste jaren toe aan den heer Kums, in wiens veiling (Antwerpen, 1898) het werd aangekocht door den heer Ern. Leroy.

RUBENS' LEERLINGEN.

Na de jaren 1621 waren verscheiden nieuwe leerlingen in Rubens' werkhuis gekomen om de heengegane te vervangen of om het getal van 's meesters helpers te vergrooten. Wij zijn overtuigd dat wij deze zoomin als hunne voorgangers op verre na niet alle kennen en dat alleen de namen der meest beduidende vermeld worden. Wij willen hen in korte woorden herdenken.

JUSTUS VAN EGMONT. — De oudste onder hen is Justus van Egmont, geboren te Leiden, den 22en September 1601. In 1615 kwam hij te Antwerpen aan en ging daar in de leer bij Jasper van den Hoeck, in October 1618 stelde hij zich op reis naar Italië. De overlevering gaat dat hij Rubens behulpzaam was in het schilderen der Medici-Galerij ; die overlevering wordt bevestigd door een woord van Rubens, dat wij vinden in den brief, dien hij den 3en Juli 1625 aan Valavez schreef en waarin hij zegt : « Het verwondert mij dat *Justus* niet geschreven heeft met deze » post, noch den dag van zijn vertrek heeft doen kennen. » Rubens was sedert drie weken teruggekeerd uit Parijs na voltooing der Galerij van Maria van Medici, zekeren Justus, met wien hij in nauwe betrekking stond, ginder achterlatende : niets natuurlijker dan aan te nemen dat die Justus zijn leerling van Egmont was, die hem naar Parijs vergezeld had om hem te helpen in het afwerken der Galerij.

Justus van Egmont is overigens een der weinige, wier aanwezigheid in Rubens' werkhuis wordt vastgesteld door een officiëele verklaring, eene aanteekening in de Liggeren der St-Lucasgilde, de registers van den burgerlijken stand onzer kunstenaars-gemeente. Daar leest men op het jaar 1627-1628 : « Justus van Egmont, schilder, tot Rubens. » In 1628, wanneer Rubens den staat van goederen in het sterfhuis van Isabella Brant overlegt, vinden wij daarin vermeld een som van 34 gulden betaald « aen Justo den schilder over 't gene hem toekwam ; » ongetwijfeld wordt ook hier van Egmont door zijn voornaam aangeduid. Toen Rubens den 19en Augustus

van hetzelfde jaar een getuigschrift aan Deodat del Monte afleverde, trad Justus van Egmont als getuige op bij het verlijden van den notarieelen akt (1).

Hetzelfde jaar nog wordt hij in de Liggeren der Lucas-gilde vermeld als « Wechgegaen. » Hij vertrok waarschijnlijk naar Parijs, waar wij met zekerheid weten dat hij zich bevond in de eerste dagen van 1636; hij droeg toen reeds den titel van « peintre de la Chambre du Roy, » een bewijs hoe goed en spoedig hij zijn weg gemaakt had (2). In 1643 schilderde hij het portret van Lodewijk XIII, dat door Jeremias Falck in koper gesneden werd. Toen in Februari 1648 te Parijs de Academie van Schilder- en Beeldhouwkunst werd gesticht, was hij onder de twaalf eerst benoemde leden; in het jaar daaropvolgende schonk hij haar het portret van Gaston, hertog van Orleans.

In 1649 bevond hij zich te Brussel, waar hij het portret van den landvoogd Leopold-Willem schilderde, dat zich nu in het keizerlijk Museum te Weenen bevindt, en sedert dien kwam hij nog herhaaldelijk in ons land, alhoewel hij gewoonlijk te Parijs verbleef: zoo kocht hij te Antwerpen verscheiden huizen op 18 Maart 1656. In 1658 schilderde hij toch nog te Parijs het portret eener dame de Normanville, te wier eere hij een Fransch sonnet opstelde, dat hij overschreef op den achterkant van het paneel. Hij was te Parijs een zeer gezocht portretschilder: edellieden van den hoogsten rang en vorsten lieten zich door hem conterfeiten. In het kasteel van Chantilly vinden wij een portret van den prins van Condé, door hem in 1656 geschilderd, en een ander van denzelfden beroemden veldoverste van 1662, alsook een portret van de hertogin van Daumont. Deze werken zijn nog al ongelijk van waarde. Dat van Mevrouw de Normanville is in warmen toon, behendig gepenseeld; dat van Leopold-Willem, in den aard van van Dijck geschilderd, heeft geen bijzondere waarde; de portretten van den grooten Condé zijn grof gekleurd; dat van de hertogin van Daumont is decoratief genoeg, maar porseleinachtig glansend; een portret van Honorine de Hornes, gravin van Ursel, is volkomen onbeduidend en wansmakelijk.

Het beste werk dat van hem gekend is, zijn de drie kinderen Goubau in 1663 geschilderd, en toehoorende aan baron Constantin de Borrekens te Antwerpen. Het is een fijne malsche schildering, zonder groot effekt van licht, maar zacht en fijnblond van toon, in den trant van Rubens en verfraaid naar den Franschen smaak, onvergelijkelijk beter dan al de grootemenschenportretten die wij van hem kennen. Van Egmont verzamelde zich een aanzienlijk vermogen. Met het geld kwam de verwaandheid en op het einde zijns levens deed hij zich doorgaan en wilde zich doen herkennen, hij de zoon van een timmerman, voor een afstammeling van het hoogadellijk en historisch geslacht der van Egmonts.

Behalve zijne portretten, schilderde hij ook wel andere onderwerpen: zoo haalt van den Branden twee stellen tapijten aan, verbeeldende de geschiedenis van Cæsar-Augustus en die van Marcus-Antonius en Cleopatra, die in 1659 en in 1661 naar zijne patronen geweven werden. Maar al zijne historische en godsdienstige tafereelen zijn verloren gegaan, een bewijs hunner geringe waarde. Wij bezitten alles bijeen te weinig van hem om ons een juist denkbeeld te maken van zijn eigen trant en van zijne bijdragen tot Rubens' schildering. Meer dan een rol van gedienstigheid zal hij wel niet gespeeld hebben. De laatste jaren zijns levens bracht hij te Antwerpen door, waar hij den 8en Januari 1674 stierf. Zijne uitvaart had plaats in St. Jacobskerk den 24en daaropvolgende.

(1) De Bie: *Gulden Cabinet*. Blz. 136.
(2) Jal: *Dictionnaire critique*.

THEODOOR VAN THULDEN. — Belangrijker is een andere van Rubens medewerkers, die eveneens uit Noord-Nederland naar Antwerpen kwam, Theodoor van Thulden. Hij was geboren te 's Hertogenbosch en aldaar gedoopt den 9en Augustus 1606. In 1622 werd hij te Antwerpen aangenomen als leerling van den anders totaal onbekenden Abraham Blyenberch; vier jaar later werd hij als meester in de Sint-Lucasgilde aanvaard. Men zegt dat ook hij Rubens behulpzaam was in het schilderen der Medici-Galerij; daar hij echter niet ten volle negentien jaar oud was toen deze werd voltooid, valt die bewering te betwijfelen. Even als Justus van Egmont ging hij een tijd lang werken in Frankrijk en schilderde daar in 1632 in de kerk der Trinitarissen een reeks stukken, het Leven van Joannes de Martha verbeeldende, welke hij zelf in 24 platen etste. Het volgende jaar etste hij *de Lotgevallen van Ulysses* naar de muurschildering van Nicolaas dell'Abbate in het kasteel van Fontainebleau. In 1635 was hij teruggekeerd in Antwerpen en nam daar een werkzaam deel aan de schildering der praalbogen van de Intrede van den Kardinaal-Infant Ferdinandus. Hij etste de platen, welke die bogen voorstelden en de beschrijving der Intrede versierden. Hierover zullen wij later meer te zeggen hebben; stippen wij voor het oogenblik enkel aan dat Gevartius in de voorrede van dit werk vermeldt, dat de etsen naar Rubens' scheppingen gemaakt werden door den beroemden schilder Theodoor van Thulden, eertijds Rubens' leerling. Dat onze kunstenaar geen leerling meer was toen hij uit Frankrijk terugkeerde spreekt van zelf; zijn leerjaren en zijn verblijf in Rubens' werkhuis vielen dus vóór zijne reis naar het zuiden en vóór 1628. Nog verscheiden jaren bleef hij in Antwerpen: in April 1646 bewoonde hij in de stad een huis gelegen in de Lange Nieuwstraat. Maar het jaar daaropvolgende bevond hij zich te Parijs, waar hij drie schilderijen maakte voor de kerk der Trinitarissen, voor welke hij reeds vroeger werkte. In 1648 werd hij naar den Haag geroepen waar hij met andere schilders werkte aan de versiering der beroemde Oranjezaal in het Huis-ten-Bosch. Na voltooiing van dit werk in 1652 vestigde hij zich in zijne geboortestad, die sedert 1629 aan de Vereenigde Nederlanden toehoorde. Hij bleef daar wonen tot hij er rond 1676 overleed. In dien tusschentijd werden hem echter herhaaldelijk bestellingen gedaan uit de zuiderlijke Nederlanden. In 1654 en in 1655 schilderde hij voor den landvoogd Leopold-Willem twee belangrijke werken, welke zich nu in het keizerlijk Museum van Weenen bevinden. In 1656 teekende hij de glasramen voor de kapel van Onze-Lieve-Vrouw in de Sint-Gudulakerk te Brussel, die door Jean de la Barre op glas werden geschilderd.



BLAD MET STUDIEHOOFDEN
Teekening (British Museum, Londen).

De meeste stukken, welke wij van van Thulden kennen, verraden zeer duidelijk den invloed van Rubens in de gezonde volbloedige lichamen, den uitbundigen levenslust en levenskracht, de molsche vleezen, de rijke lichtende kleuren. Een eigenaardigheid treft ons bij hem, namelijk zijn

zucht om zijn personages liefelijker van uitzicht, aanminniger van beweging te maken, zijn kleur te verzachten, op te smukken door bijtonen en weerschijnen, die ze bloemig en paarlemoerachtig maken. Op grond van die eigenaardigheid, die wij ook in de bijzaken door de hand van den eenen of anderen leerling in sommige van 's meesters stukken geschilderd opmerken, meenden wij voor deze van Thulden als helper te mogen aanduiden, zoo zijn *de Opvoeding der H. Maagd* en *de H. Theresia biddende voor de zielen van het Vagevuur* in het Museum van Antwerpen, *de H. Ildefons* in het keizerlijk Museum van Weenen, *de Moord der Onnoozele kinderen* in de Pinacotheek te Munchen, *de Martelie van den H. Livinus* in het Museum van Brussel. In de laatste jaren van Rubens werkte hij mede aan de Gedaanteverwisselingen van Ovidius geschilderd voor Philips IV. Voor zijn deel schilderde hij in de reeks *Orfeus de lier bespelende* en *de Ontdekking van het purper*, nu in het Museum te Madrid, die evenals sommige andere zijner werken een tijd lang op den naam van Rubens stonden.

De merkwaardigste stukken van van Thulden zijn die, welke hij schilderde voor den landvoogd Leopold-Willem, de glasramen in de Sint-Gudulakerk te Brussel en zijn aandeel in de versiering van het Huis-ten-Bosch. Wat hij daar in de groote historische zaal maakte verraadt duidelijk den invloed van Rubens, maar ook in deze stukken is er ontaarding van den trant des meesters te bemerken: iets te blank, te malsch, te rond, te vrouwelijk. In zijn later jaren onderging hij, zooals meer kunstenaars van zijnen tijd, den invloed van van Dijck en van dezen dragen de stukken in het Museum van Weenen duidelijk de sporen.

WILLEM PANNEELS. — Willem Panneels werd in 1600 geboren ; in 1628 wordt hij terzelfdertijd als Justus van Egmont aangenomen als meester in de Sint-Lucasgilde met de vermelding "Schilder tot Rubens." In 1624 of 1625 was hij bij dezen in de leer gekomen, in 1630 verliet hij hem om zich naar Duitschland te begeven. Den eersten Juni van dit jaar verleende Rubens hem een vleiend getuigschrift, dat belangrijk genoeg is om in zijn zakelijkste deel hier overgeschreven te worden. Twee notarissen stelden het op en bevestigden dat Rubens voor hen verscheen en verklaarde, dat Willem Panneels sedert vijf jaar en half bij hem de schilderkunst had geleerd en daarin merkelijken vooruitgang had gemaakt, dat wanneer hij, Rubens, naar Spanje was vertrokken en de belangen van zijne katholieke Majesteit in Engeland was gaan behartigen, hij aan Panneels zijn huis te Antwerpen, met al wat er zich in bevond, te bewaren had gegeven, dat deze zich met de meeste getrouwheid van dien last had gekweten en van alles op de meest voldoende wijze had rekening gegeven. Daarop vertrok hij naar Duitschland, waar hij in 1630 te Keulen, in 1630 en 1631 te Frankfort aan den Mein, in 1631 te Baden en in 1632 te Baden en te Straatsburg verbleef, zooals hij zelf bekend maakte op de etsen, die hij daar maakte en op welke hij zich regelmatig Rubens' leerling betitelde. Later vernemen wij niets meer over hem. Wij kunnen in geenerlei wijze aangeven in welken deele en in welke stukken hij met Rubens zou meegewerkt hebben. Uit zijn etsen weten wij, dat hij een historieschilder was en volkomen den trant van zijn leeraar aannam, en wel in zooverre dat de platen, die hij naar zijn eigen werk vervaardigde, zonder opschreeuw te verwekken op den naam van Rubens konden worden gebracht door vervalsching der opschriften. Tot voor korten tijd kenden wij buiten zijn etsen geen enkel werk van hem ; zeer onlangs trof ik op een zelfde reis de teekening van de door hem geëtste *O.-L.-V. Hemelvaart* in het Museum van Budapest en een schilderij van hetzelfde onderwerp in het Museum van Insbruck aan. Dit laatste werk staat onder den naam van den Italiaan Domenico Pozzo, maar is klaarblijkelijk het werk van een leerling van Rubens. In grondtrekken stemt het overeen met de ets van Panneels, in bijzonderheden wijkt het er van af.

Het is een middelmatig werk als schildering, een zwak stuk van Erasm Quellin zou men zeggen, onharmonisch van kleur, weinig gelukkig van ineenzetting.

JACQUES MOERMANS. — De eenige schilder, die als leerling bij Rubens staat ingeschreven is Jacques Moermans, die den 1en Mei 1602 geboren werd. In 1621-22 wordt hij als leerling bij Peter Rubens aangeteekend in de Liggeren ; in 1629-1630 wordt hij als schilder onder de meesters opgenomen. Den 22en December 1653 wordt zijn lijk gezonken in de Sint-Jacobskerk en wordt hij begraven bij zijn huisvrouw. Hij woonde in het Suikerhuis op de Kathelijne Vest en verdronk in de Vuilrui. Hij genoot in ruime mate het vertrouwen van zijn meester en van dezes erfgenamen; Rubens was peter van een zijner kinderen. Moermans, die ook een kunsthandel dreef, verkocht gravuren naar 's meesters werken en liet sedert 1631 platen snijden door Antoon Goetkint (Bonenfant), kunsthandelaar te Parijs. In Rubens' laatsten wil, verleden den 27en Mei 1640, wordt er bepaald dat zijne kunstnalatenschap « tot bequaemen ende gelegenen tydt openbaerlyck oft wtterhant, zoo men best bevinden sal te behooren vercocht [zal] worden ende » dat met advys van Srs Franchois Snyders, Jan Wildens en Jacques Moermans. » Aan Moermans worden later door de erfgenamen verscheiden sommen betaald om schilderijen te gaan halen naar Mechelen en daar en op het kasteel van Steen er andere te gaan schatten. Hij ontving daarenboven nog duizend gulden « voor syne diensten, moeyten ende vacatiën gedaen, soo binnen den levene des voors. heer aflyvigens, als daernae in den wtroep ende anderssints. »

Dat Jacques Moermans een schilder was valt niet te betwijfelen ; hoe hij schilderde en wat hij voortbracht weten wij niet, daar er niets van zijn werk overgebleven is. Wij kunnen dan ook, zelfs niet bij gissing, bepalen welk deel hij nam aan 's meesters werk. Wij kennen hem meer bepaald als kunsthandelaar en in die hoedanigheid ook schijnt hij het meest met Rubens in betrekking geweest te zijn. Wij hebben elders de meening uitgesproken en achten ze waarschijnlijk genoeg om ze hier te herhalen, dat de aanduidingen der namen van de modellen op sommige van Rubens geteekende portretten door Moermans' hand geschreven zijn.



LEEUWENSTUDIE
Naar de gravuur van Blooteling



Het Laatste Avondmaal — Teekening naar Leonardo da Vinci (Museum, Dijon).

HOOFDSTUK VIII

DE JAREN DER DIPLOMATIEKE REIZEN
1628-1630

Hervatting der diplomatieke onderhandelingen. — Reis naar Spanje en Engeland. — Werken in die jaren uitgevoerd.



Filips IV, koning van Spanje (Pinakotheek, Munchen).

Hervatting der diplomatieke onderhandelingen. — De sluwe tusschenkomst van Frankrijk had in September 1627 de onderhandelingen tusschen Spanje en Engeland doen afspringen. Teleurgesteld en ontmoedigd had Rubens zich teruggetrokken, wrevelig en verbitterd was Gerbier naar Londen teruggekeerd. Men mocht voorzien, dat er nog een heele tijd zou verloopen en vrij wat zou moeten gebeuren eer verandering in dien toestand zou komen en de afgebroken onderhandelingen over den vrede zouden heraangeknoopt worden. Eerder echter dan men er zich aan verwachtte werden zij hervat. Toen Gerbier in Engeland aanlandde was zijn meester Buckingham sedert een paar maanden scheep gegaan naar de Westkust van Frankrijk aan het hoofd eener vloot, bestemd om de Fransche Hervormden, die in La Rochelle door het leger van Lodewijk XIII ingesloten waren, ter hulp te komen. Hij gelukte erin zijne troepen te ontschepen op het eiland

Rhé, tegenover de belegerde stad gelegen, maar hij leed de nederlaag bij de bestorming van het fort St.-Martin en werd den 29en October 1627 tot den aftocht gedwongen. Met de helft zijner manschappen voer hij naar het vaderland terug.

In gewone tijden had die tegenslag misschien het Engelsche volk tot eene nieuwe inspanning van krachten tegen den vijand van zijn land en zijn geloof aangespoord, maar binnen het rijk zelve stonden de zaken zoo dat de aandacht werd afgeleid van hetgeen er daar buiten omging. Een algemeene misnoegdheid heerschte er. Het huis der Gemeenten, waarbij zich weldra dat der Heeren aansloot, had reeds in Buckingham den man erkend, die het rijk naar zijn ondergang voerde en zij hadden in 1626 geweigerd de noodige belastingen te stemmen om den oorlog voort te zetten zoolang de koning zijn gunsteling niet zou ontslagen hebben uit zijn ambt van almachtigen minister. Karel I ontbond daarop het parlement en liet de leiders van den tegenstand in de gevangenis werpen. Zonder wettige middelen om zich geld te verschaffen was hij verplicht zijn toevlucht te nemen tot het wederrechtelijk heffen van belastingen, iets wat natuurlijk de algemeene verbittering nog deed stijgen.

Toen kwam de tijding van het verbond door don Diego Messia te Parijs tusschen Spanje en Frankrijk tegen Engeland gesloten : in plaats van den enkelen vijand, die hem reeds te machtig was gebleken, zou Karel nu daarbij nog aan een tweede en meer geduchte mogendheid het hoofd te bieden hebben. Hij en Buckingham zagen uit naar redmiddelen in dien nood en gaven last aan Gerbier de onderhandelingen met Rubens te hervatten om zich aldus ten minste van één hunner twee tegenstanders te ontlasten.

Volgens Gerbier beweert zou Rubens na de mislukking zijner pogingen ten gunste van den vrede zijn voortgegaan hem te schrijven. Hij voegt er zelfs bij, dat, wanneer Rubens aandrong om hunne briefwisseling voort te zetten, hij dit aanbod afsloeg, zeggende dat de comedie uit was en hij geen lust gevoelde ze te herbeginnen. Daarop zou Rubens dan ook afgezien hebben van alle verdere pogingen, maar op bevel van markies Spinola, die naar Spanje ging vertrekken, zou hij nogmaals aan Gerbier geschreven en hem een kopie van Spinola's brief gezonden hebben. Wij gelooven er niets van en houden het er voor dat ditmaal de eerste stappen gedaan werden uit Londen. In het midden van December 1627 althans ontving Rubens terzelfdertijd door een buitengewonen koerier een brief van Gerbier en eenen van Scaglia, die zich toen ook in Londen bevond en hem van daar den 3en December geschreven had. Beiden verzochten hem tusschen te komen om de afgebroken onderhandelingen te doen hernemen.

Den 17en December 1627 zond Rubens den brief van Scaglia aan Spinola ; dien van Gerbier, welke in het Vlaamsch geschreven was, behield hij ; beide, verklaarde hij, bevatteden overigens hetzelfde. Een brok van Gerbier's brief vertaalde hij voor den markies : daarin poogde de Engelsche onderhandelaar de nederlaag van Buckingham vóór La Rochelle te verbloemen en doen door te gaan voor een krijgslist, door Engeland verzonnen om weldra met grooter macht en beter kans den strijd te kunnen hervatten. Rubens hechtte niet het minste belang aan dit verzinsel en schreef aan Spinola, dat de Engelschen zoodanig verbitterd waren tegen de Franschen ten gevolge hunner nederlaag, dat zij ten allen prijze vrede wilden maken met Spanje om al hunne macht tegen hun overwinnaar te keeren en om te voorkomen, dat de twee onlangs verbonden natiën tegen hen zouden optrekken. Aan Pierre Dupuy verklaarde hij zonder omwegen, dat Gerbier's brief vol leugens en zijn poging om de nederlaag van Engeland te verbloemen bespottelijk was.

Den 21en December schreef Spinola aan Rubens, op bevel der Infante, dat zij en hij zelf

genegen waren om de vredesonderhandelingen te bevorderen, dat hij twee dagen nadien naar Spanje vertrok en dat hij aan den koning zou mededeelen wat er was voorgevallen en Zijne Majesteit hem dan zou laten weten wat hij verlangde dat Rubens dede. Hij wenschte enkel, dat Gerbier en Scaglia duidelijker zouden verklaren hoe Engeland wilde onderhandelen en dat zij aannemelijke voorstellen moesten doen.

De infante had niet gewacht tot er uit Londen pogingen werden beproefd om de beraadslagingen te hervatten; in hare vurige begeerte om den vrede in onze en de naburige landen te herstellen had zij, korts na het afspringen der onderhandelingen tusschen Rubens en Gerbier, aan Olivarez geschreven om Spinola toe te laten naar Madrid te reizen, ten einde den koning over den toestand in te lichten. Bij brief van 11 November 1627 had Filips IV aan den markies een verlof van drie maanden toegestaan, aanvang nemende met 1 December, om naar Spanje te komen. Spinola kon eerst den 3en Januari van het volgende jaar vertrekken; de markies van Leganès vergezelde hem, zij reisden naar Frankrijk, gingen de belegering van La Rochelle zien, waar zij een tijd lang vertoefden, zoodat zij eerst den 26en Februari te Madrid aankwamen. Spinola was het geheel eens met de infante en met Rubens en zijn verblijf aan het hof moest de zaak waarvoor zij ijverden een beslissenden stap doen vooruitgaan. In ons land verwachtte men veel goeds van de tusschenkomst van den markies; men was er overtuigd, dat men de Hollanders niet meer met de wapens zou overwinnen en dat alleen de vrede in de zoo erg beproefde gewesten de welvaart van vroeger zou kunnen herstellen. (1)

Maar Spinola moest de Nederlanden niet meer weerzien, de koning hield hem te Madrid tot in Juli 1629 en in plaats hem naar Brussel terug te laten keeren zond hij hem naar Milaan met den titel van landvoogd en algemeen bevelhebber der troepen in die streek. Philips had aan de infante beloofd haren bekwamen veldheer terug te laten keeren naar de Nederlanden, maar om reden of onder voorwendsel dat hij zijn diensten beter kon gebruiken in Italië, waar de oorlog tusschen Spanje en den hertog van Savoye om het bezit der staten van wijlen den hertog van Mantua was uitgeborsten, hield hij hem ginder. De markies stierf er te Castel Nuovo di Scrivia den 25en September 1630. Hij was vredesgezind, maar had verzocht, in geval de oorlog met Engeland moest doorgaan, het bevel over 's konings troepen te bekomen. Men houdt het ervoor dat zijn vorst het hem euvel opnam den vrede te willen doordrijven en dat, indien hij den beroemden legeroverste te Madrid hield en hem later over de Alpen zond, dit enkel gebeurde om de ongenade te verbloemen, waarin Spinola was gevallen. Bij het vernemen van zijn dood schreef Rubens aan Dupuy « Wat Spinola's overlijden betreft, ik weet er niets bijzonders » over te zeggen ten zij dat het werd veroorzaakt door zijn inspanning en door zijn kommer» nissen, te zwaar voor zijn krachten en zijn jaren. Hij scheen het leven moe te zijn; men heeft » een brief gezien door hem geschreven, toen hij nog gezond was waarin hij zegde: « Ik » hoop dat de Heer mij de genade zal doen, mij het leven te nemen in deze maand September » of vroeger. » Ik heb in hem een mijner grootste vrienden en berschermers verloren, zooals » blijkt uit een honderdtal brieven, die hij mij schreef. » (2)

Dat Spinola zeer veel hield van Rubens blijkt uit alles wat wij over de betrekkingen tusschen den grooten veldoverste en den grooten kunstenaar weten. Roger de Piles zegt dat

(1) Een brief van Balthasar Moretus aan zijn vriend Jan van Vucht, te Madrid, geeft de gemoedstemming in de Spaansche Nederlanden weer: Godt geve, zoo luidt dit schrijven, dat marquis Spinola daer (te Madrid) iets goets mach effectueeren van vrede daer men hier seer naer verlanckt, want vreese dat wij niet beleven en sullen dat men den Hollander met oorlog sal overmeesteren, het exempel is nu van te vele jaren gezien. — Antwerpen 3 Augustus 1628. (Archief Museum Plantin-Moretus).

(2) Brief aan Dupuy. — Brief enkel gedagteekend met het jaar 1630, waarschijnlijk uit de maand October.

Spinola van Rubens placht te zeggen dat hij zoovele talenten in de ziel van den uitstekenden man zag schitteren dat hij geloofde dat een zijner minste gaven die van de schilderkunst was. (1)

Rubens zond kopie van Spinola's brief van 21 December naar Gerbier en ontving van hem een antwoord gedagteekend van 18 Februari 1628. Van Scaglia, aan wien deze kopij werd medegedeeld, ontving hij een schrijven van den 21en Februari. Deze brieven getuigden van den wensch van het Engelsch hof om den vrede te zien tot stand komen met Spanje. Den 30en Maart zond Rubens deze brieven aan Spinola, na ze eerst aan de infante te hebben medegedeeld. Op het oogenblik dat hij het pak ging sluiten ontving hij nog drie brieven van Gerbier, waarvan een in het Fransch en twee zeer lange in het Vlaamsch; hij zond den eersten aan Spinola en voegde er den beknopten inhoud der twee andere bij. Nogmaals dringt Gerbier er op aan dat Spanje duidelijk te kennen geve wat het verlangt, dat het niet herbeginne wat het in den vorigen zomer deed, wanneer hij met Rubens onderhandelde en deze laatste niets dan losse woorden en beloften medebracht, terwijl er van Engelands zijde bepaalde voorstellen werden gedaan en gemachtigde personen optraden.

Rubens stemde in met die zienswijze. Ook volgens hem moesten de onderhandelingen aangeknoopt worden op vaste grondslagen en met het doel om te gelukken. Dat hij bij het uitspreken dier meening gedreven werd door innige overtuiging en door den wensch van zelf aangeduid te worden om als bemiddelaar op te treden hoeft nauwelijks gezegd, evenmin dat de door hem aanbevolen handelwijze lijnrecht in tegenstelling was met de gewone aarzeling om een besluit te nemen en met den afkeer van het Spaansche hof om rondweg voor zijn meening uit te komen. Volgens den koning en zijn raadsmannen moest immer zoo gehandeld worden dat den volgenden dag het tegenovergestelde kon gedaan worden en zoo gesproken dat de woorden voor een dubbelen uitleg vatbaar waren.

Toen Rubens die stukken aan Spinola zond, verzocht hij spoedig antwoord, daar het van de beslissing op zijne mededeelingen genomen zou afhangen of hij al dan niet in den aanstaanden lentetijd een reis naar Italië ondernam. Rubens schijnt er inderdaad ernstig aan gedacht te hebben dit jaar op reis naar Italië te gaan. Aan Peiresc had hij beloofd in den herfst van 1628 hem te komen bezoeken en deze had het goede nieuws aan zijne vrienden medegedeeld. Reeds vroeger had hij ernstig aan dien uitstap gedacht, want, zooals wij hooger zagen, teekende Philippe Chifflet den 21en Mei 1627 aan : « Rubens denkt naar Rome te vertrekken omstreeks September, wanneer hij verscheiden schilderijen, die hij voor de infante maakt, zal voltooid hebben. » Ook Gevartius verkeerde in de overtuiging dat zijn vriend een reis over de Alpen ging ondernemen, want aan Aleander had hij het bezoek van Rubens te Rome aangekondigd en den 23en September 1628 dankte de Italiaansche geleerde hem voor de goede tijding. Dit jaar echter, evenals het jaar te voren, hield Rubens zijne staatkundige bemoeiingen geheim en zelfs wanneer hij er zich aan verwachtte naar Madrid geroepen te worden liet hij aan zijne vrienden gelooven, dat hij zich naar Italië zou begeven. Den 31en Augustus, toen Rubens zich reeds op weg had gesteld, verkeerde Peiresc nog in de gedachte, dat zijn vriend naar Italië vertrok en dat hij zijn bezoek te Aix zou ontvangen.

Terzelfdertijd als Rubens aan Spinola schreef, den 30en Maart 1628, liet hij aan Gerbier weten dat hij op order der infante den koning van Engeland en Buckingham de verzekering kon geven dat de aartshertogin Isabella ijverde voor den vrede, dat zij bij haren neef zou aandringen om hem voor haar gevoelen te winnen en dat zij Spinola gelast had al zijne krachten bij het Spaansche hof in te spannen om dit doel te bereiken.

(1) Œuvres diverses — 1767 — IV. 368.



De Kwalen des Oorlogs
(Pitti-paleis, Florence)



De gezamenlijke werking had een gunstig gevolg, maar de beslissing viel, naar Spaansche gewoonte, niet dadelijk. De koning, wien Spinola de brieven had meegedeeld hem door Rubens gezonden, gelastte de infante haren hofschilder te verzoeken ook van die stukken, waarvan hij enkel een afschrift of een samenvatting had gezonden de oorspronkelijke teksten over te maken; het kan immers wel zijn, schreef Filips den 1en Mei, dat hij het een of het ander had overgeslagen, verkeerd had opgevat of overgeschreven. Rubens antwoordde, dat hij bereid was te gehoorzamen, maar dat niemand anders dan hij die brieven kon verstaan, en dat zij



Het Kindeken Jesus, St-Jan en twee Engelen met een lam (Museum, Berlijn).

ook handelden over zaken, die niet behoorden tot diegene over welke hij met Spinola gesproken had; dat, indien de koning hem iemand wilde aanduiden te Brussel, wien hij ze in volle vertrouwen kon mededeelen, hij dit dadelijk zou doen, of wel dat hij ze zelf naar Madrid zou brengen, indien zulks Zijne Majesteit beliefde. Klaarblijkelijk was dit antwoord aldus opgesteld om eene uitnoodiging naar Spanje uit te lokken. Rubens voelde dat het oogenblik naderde om, volgens zijn wensch, met een gewichtige zending gelast te worden en een heilzaam werk te verrichten. Hij deed het mogelijke om het te verhaasten, en zou dan ook gelukken. Den 31en Mei briefde de Infante zijn antwoord over aan den koning van Spanje; zij verzekerde haren neef, dat Engeland het sluiten van een vredesverdrag wenschte en dat Rubens nauwkeurig had vertolkt wat Gerbier hem had medegedeeld. De koning riep daarop den Staatsraad bijeen om hem het voorstel van den Antwerpschen schilder te onderwerpen. De Raad was van gevoelen, dat Rubens naar Madrid moest geroepen worden met verzoek de papieren in zijn bezit mede te brengen. « Men kan nog altijd de onderhandelingen verhaasten of vertragen, besloot » de Raad, al navolgens men het noodig oordeelt. Moeten zij voortgezet worden dan zal de

» komst van Rubens toch meer voor- dan nadeelig geweest zijn. » De koning keurde die zienswijze goed, maar, altijd in zijn gewonen aard handelende, voegde hij erbij : « Men moet « niet aandringen bij Rubens, hij moet zelf nazien of het in zijn belang is de reis te ondernemen.

Dit gebeurde den 4en Juli 1628. Den 6en Juli schreef de koning aan de Infante : « Ik heb « den brief van Uwe Hoogheid gezien van 31 Mei in antwoord op den mijnen betreffende » Petrus-Paulus Rubens. Vermits hij heeft laten hooren, dat hij naar Madrid zal komen indien « het hem bevolen wordt en dat hij de brieven en papieren zal meebrengen, die hij bezit over « de onderhandelingen met Engeland, zoo zal het goed zijn dat Uwe Hoogheid hem uitnoodige « dit te doen, maar na op voorhand met hem afgesproken te zijn, dat hij niet nalate al de stuk- » ken van dien aard mee te brengen, die hij in handen heeft. Indien de Engelschen in het geheim « iemand naar een der zeehavens van Biscaye wilden zenden van de noodige volmacht voor- « zien, dan kon Uwe Hoogheid hem een paspoort geven, zoo zou de komst van Rubens » nuttiger worden. Men moet echter niet aandringen bij hem, maar hem laten beslissen naar » eigen belang. »

Den 13en Augustus berichtte de Infante aan den koning, dat Rubens binnen weinige dagen zou vertrekken; aan Olivarez liet zij weten dat hij niet alleen zijne stukken, maar ook die welke in de Staatsecretarij berustten, zou meedragen. Drie dagen vroeger had Rubens zelf aan Pierre Dupuy geschreven, dat hij vreesde dat hunne briefwisseling voor verscheiden maanden zou onderbroken worden, uit hoofde eener groote reis, die hij ging ondernemen ; « maar, voegde « hij er bij, daar nu niets zeker is in deze wereld, tenzij op het oogenblik dat het wordt uitge- « voerd, zal ik u bericht zenden vóór mijn vertrek en opdat gij niet nutteloos schrijvet zal ik « u van alle vertraging of belemmering die zich zou voordoen kennis geven. »

Nog altijd geen woord van de plaats, waar hij henenging, noch van de zending, die hem was opgedragen. Aan Philippe Chifflet, die hij op zijn doorreis te Brussel moet gesproken hebben, zegde hij dat hij naar Spanje geroepen was om den koning te conterfeiten ; maar deze, die in nauwe betrekkingen met het Brusselsch Hof stond, had daar gehoord, dat hij gezonden was door de Infante om de onderhandelingen, waarmede hij gelast was betreffende den koophandel met Engeland, voort te zetten. Zoo weinig wist men te Brussel in de kringen, die men anders voor wel ingelicht moest aanzien, met welke zending Rubens belast was, dat een paar dagen vóór zijn vertrek een aldaar wonende agent van Florence aan zijn staatsbestuur schreef dat Rubens naar Venetië was gegaan om daar met den graaf van Carlisle te onderhandelen. Onze kunstenaar was inderdaad met den graaf van Carlisle in betrekking geweest. Op het einde van Mei was die staatsman door zijn koning met een buitengewone zending gelast voor den hertog van Lorreinen en dien van Savooien. Hij had door Rubens' tusschenkomst een paspoort laten vragen om door de Spaansche Nederlanden te trekken. Dit was hem toegestaan, op voorwaarde dat hij niet te Brussel zou stilhouden. Carlisle ging Rubens vinden te Antwerpen en beklaagde zich dat hij minder goed dan andere afgezanten werd behandeld ; Rubens maakte de klachten van den Engelschen staatsman over naar Brussel en verkreeg dat Carlisle bij de Infante werd toegelaten. Zij ontving hem tweemaal en bij zijn afreis gelastte zij Rubens hem uitgeleide te doen. Op dit reisje en gedurende hunne samenkomsten had Rubens gelegenheid om breedvoerig met Carlisle over den politieken toestand te handelen en over hetgeen hij te Madrid ging verrichten, en, hoe geheim men dit ook trachtte te houden, de best ingelichte der vreemde diplomaten te Brussel vermoedde wel wat tusschen deze beiden was besproken. De Fransche afgezant onderrichtte toch herhaaldelijk zijn gouvernement dat door hen was onderhandeld over den vrede tusschen Spanje en Engeland, waarvan Rubens de groote doordrijver (le proxénète)

was. (1) Vooraleer te vertrekken bracht hij nog enkele zaken in orde. Den 19en Augustus legde hij voor notaris de Breuseghem de verklaring af ten gunste van Deodatus del Monte, welke wij reeds vermeldden (zie blz. 208).

Staat van goederen in het sterfhuis van Isabella Brant. — Een gewichtigere akte verleed hij den 28en derzelfde maand. Aan de voogden zijner kinderen, zijn schoonvader Jan Brant en zijn schoonbroeder Hendrik Brant legde hij den staat zijner goederen voor bij het afsterven zijner eerste vrouw en de rekening van zijn beheer dier goederen sedert haar overlijden, welke staat en rekening door hen werden goedgekeurd. Uit die stukken blijkt, dat Rubens aan onroerende goederen en renten vóór de dood van Isabella Brant bezat zijn groot huis op den Wapper, een ander daar aanpalende in de Lammekensstraat (het tegenwoordige Hopland) en een in de Jodenstraat, eene hoeve met 32 gemeten gronds te Zwijndrecht, die hij den 15en Juni 1619 van Nicolaas Rockox gekocht had en 3717 gulden jaarlijksche renten op de Staten van Brabant, op de steden Antwerpen, Ieperen en Ninove en op verschillende eigendommen van bijzonderen. Na haar overlijden had hij aangeworven met de 84.000 gulden, die hem betaald waren voor de kunstwerken verkocht aan den hertog van Buckingham, drie huizen op den Wapper nevens het zijne en vier huizen in de Lammekensstraat, palende aan zijn woning, een hoeve te Eeckeren, die 400 gulden per jaar opbracht en 3173 gulden rente op de Staten van Brabant, op de vaart van Brussel en op goederen toehoorende aan Jonker Jan Doyenbrugge de Duras. Wat hij nog bezat aan schilderijen van hem zelven en andere meesters of aan kunstwerken en kostbaarheden, zooals zijne gesneden steenen, werd voorloopig niet in rekening gebracht, maar zou later « gepenninctweert » worden, evenals de juweelen der overledene, die op 2700 gulden werden geschat. Al deze goederen waren gemeenschappelijk eigendom van Rubens en zijne overleden vrouw, en de helft ervan kwam hunne twee zonen toe. (2) Den dag waarop hij die afrekening hield, of den daaropvolgenden, begaf hij zich op reis.

Werken van 1628. — De schilderij voor het hooge Altaar der Augustijnenkerk. — Niettegenstaande de veelvuldige politieke beslommeringen, die een goed deel van zijn tijd roofden in de eerste acht maanden van het jaar 1628, bracht hij waarschijnlijk toch verscheiden schilderijen voort. Van eene dezer kunnen wij dit met voldoende zekerheid bevestigen, die namelijk, welke hij schilderde voor het hooge Altaar der Augustijnenkerk van Antwerpen (*Œuvre.* Nr 214).

De paters der Orde van de Augustijnen-Observanten hadden zich te Antwerpen gevestigd in 1608. In 1615 begonnen zij hunne kerk te bouwen, die in 1618 voltooid was en door bisschop Malderus werd gewijd. Weinige jaren nadien besloten zij de drie altaren hunner kerk te versieren met schilderijen en hadden de gelukkige gedachte zich te wenden tot de drie voornaamste schilders van Antwerpen : Rubens, van Dijck en Jordaens. Men mag veronderstellen, dat Rubens, wiens oudste zoon Albertus in dien tijd de Latijnsche school van het klooster bezocht, de paters met zijnen goeden raad in die keuze heeft bijgestaan. Rubens schilderde voor het hooge Altaar een dier Santa Conversazione's zooals de Italiaansche schilders gewoon waren te maken, waarin men de H. Maagd zag omringd door tal van heiligen. Hij smolt dit onderwerp samen met een Mijstiek Huwelijk der H. Catharina, een even geliefd onderwerp van

(1) Gachard : *Particularités et Documents inédits sur Rubens.* Blz. 19.
(2) *Rubens-Bulletijn.* IV, blz. 154-188.

dien tijd. Van Dijck schilderde voor het Altaar ter linkerhand in den zijbeuk een *H. Augustinus in ontheffing het Mysterie der H. Drievuldigheid doorgrondende ;* Jordaens leverde voor het Altaar ter rechterhand een *Martelie der H. Apollonia.*

Volgens een aanteekening in het dagboek van het klooster in 1764 door een kloosterbroeder voor den ijverigen Rubens-navorscher Frans Mols uitgeschreven, werd er in 1628 aan van Dijck voor zijn werk 600 gulden betaald, even zooveel aan Jordaens, en 3000 gulden aan Rubens voor zijne schilderij van het hooge Altaar.



CHRISTUS AAN HET KRUIS TUSSCHEN DE TWEE MOORDENAREN (Museum, Toulouse).

Ter halver hoogte van dit werk ziet men O.-L.-V., gezeten op een verheffing in vorm van halfrond pedestaal, het Jesuskind vasthoudende, dat recht staat op haren schoot en vooroverhelt om den ring aan den vinger der H. Catharina te steken, die voor hem geknield is. Ter zijde links ziet men den H. Petrus en den H. Paulus ; rechts nevens Maria twee engeltjes, die een lam ontvangen en Joannes den Dooper, die naar den hemel wijst, waaruit een engel daalt met een rozenkroon, die hij boven het hoofd van Maria houdt. Lager op de trappen, die naar het voetstuk leiden, waarop de handeling plaats heeft, ziet men rechts den H. Augustinus, den H. Laurentius en den H. Nicolaas van Tolentinen ; links op den voorgrond de HH. Willem van Aquitanen, Sebastiaan en Joris ; ter zijde de heilige vrouwen Magdalena, Clara van Montefalco, Apollonia en Agnes, patronen der kerk en der broederschappen, die daar hunnen zetel hadden. Elk der heiligen is herkenbaar aan zijn attributen ; de H. Joris, met Rubenshoofd, in volle harnas, staat met den voet op den doorstoken draak, die geheel vooraan ligt en dreigend den muil naar zijnen overwinnaar opent.

De groepeering is prachtig. De figuren der heiligen op de onderste helft, van Laurentius tot Magdalena, stijgen rechts in zwaaiende lijn naar den troon van Maria en zijn links met het bovendeel verbonden door Nicolaas van Tolentinen en Joannes den Dooper. Rubens herinnerde zich de Italiaansche Conversatiën toen hij deze maakte, maar herschiep het onderwerp naar eigen aard en trant. Hij gaf er de beweging en het leven aan, die zijne tafereelen van dien tijd in hooge mate onderscheiden. Het kindeken, dat op den schoot zijner moeder vooroverbuigt ; de H. Catharina, die handen en hoofd naar hem uitsteekt ; de engeltjes, bedrijvig en liefelijk ; de H. Joannes Baptista, met stouten zwaai naar den hemel wijzende ; al de andere heiligen zwenkende naar voren of naar achter, worden aangetrokken door het wondertooneel daar boven of zijn met elkander in gesprek en leven en handelen. Het ontbreekt niet aan prachtige figuren : de H. Augustinus, de H. Laurentius, in rijk priestersgewaad, de H. Sebastiaan

daar tegenover, het jonge lijf in heel zijn naaktheid uitstallende en herinnerende aan denzelfden heilige en den H. Dominicus en Franciscus, die de wereld beschutten, in het Museum van Lyon evenals de H. Joris met zijn stralend harnas, zijn bestemd om de hooge forsche tonen aan te brengen ; de heilige vrouwen en kinderen daar boven : de O.-L.-V. in haar blauw en rood kleed, frisch als een pas ontloken bloem, de H. Catharina in haar lichtend, bronskleurig kleedje met gele weerschijnen, de H. Rosalia, in welke men de jonge Helena Fourment herkent, geven de zachte, fijne noten dér symphonie van kleuren aan.

En toch mangelt het in de schildering aan glans van licht en aan kracht van kleur ; een zachte matte toon is over het stuk verspreid, die niets laat uitkomen, alle straling verdooft en dempt. Men mag niet zeggen dat de schilderij geleden heeft, zij is gaaf en eerst voor weinige jaren met zorg gekuischt en toch moet zij geleden hebben. Wanneer wij lezen, dat de zeer bevoegde en geenszins vergoelijkende beoordeelaar sir Joshua Reynolds op het einde der vorige eeuw nog van haar zegt : « Ik was zoodanig getroffen door den glans van het koloriet dat het mij voorkwam nooit in de kunst zooveel kracht te hebben zien ten toon spreiden, » dan moeten wij bekennen dat wij die wonderkracht niet meer weervinden. Van dit alles is niets overgebleven dan een stil fijn licht, gezift over rijke draperijen en schoone naakte lichamen van liefelijke vrouwen en kinderen, zonder uitsprong van eenig onderdeel, zonder aangrijpende werking van het geheel. De schilderij is, wel is waar, slecht verlicht, de twee vensters, die ter zijde vlak boven het altaar geopend zijn, schaden haar stellig, maar die waren er ook toen Reynolds ze zag en verminderden alsdan haar machtig uitwerksel niet.

Rubens schilderde de onderste deelen, liet de bovenste door zijne leerlingen aanleggen en werkte ze zelf af. Het stuk werd in 1794 naar Parijs gevoerd en keerde van daar in 1815 terug. Het moet in de eerste jaren van zijn bestaan een buitengewonen bijval genoten hebben, en er is wellicht geen ander waar men evenveel verkleinde herhalingen van gemaakt heeft. Deze laten in hunne miniatuurachtige bewerking beter het oorspronkelijk glansend koloriet der altaartafel vermoeden dan het stuk zelf in zijn tegenwoordigen toestand. Het Museum van Madrid bezit er zoo eene ; in het sterfhuis van Rubens bevond er zich een andere, die aan don Francisco de Rochas werd afgestaan als loon zijner bemiddeling in den verkoop der schilderijen aan den koning van Spanje, misschien wel dezelfde die het koninklijk Museum te Berlijn bezit. In de helft der voorgaande eeuw telde Descamps er nog drie in Fransche verzamelingen. In den catalogus der Sedelmeyer-Galerij van 1897 komt eene schets voor van het stuk, waaruit blijkt dat het oorspronkelijk opgevat was, niet vierhoekig, zooals het werd geschilderd, maar afgerond aan den bovenkant. Een eerste vluchtig ontwerp van het stuk bevindt zich in het Museum te Frankfort a/ M.

TITELPLAAT. — Een der laatste werken door Rubens geleverd vóór zijn afreis naar Spanje is de titelplaat van Balthazar Corderius' *Catena sexaginta quinque graecorum patrum in S. Lucam* (*Œuvre*. Nr 1264). De gravuur werd betaald aan Theodoor Galle den 8en September 1628. Het boek verscheen hetzelfde jaar. Rubens had op den titel de Waarheid afgebeeld, die den H. Lucas de ketting, gevormd uit medaliën der 65 heilige Vaders, omhangt ; maar de allegorie was naar gewoonte zeer licht gekleed en die Rubeniaansche vrouwenfiguur beviel den schrijver minder. Balthazar Moretus deed hem opmerken, dat Rubens zich de vrouw heel naakt had voorgesteld en dat de schilder vond dat zij voldoende bedekt was zooals hij ze had geteekend. Het figuur bleef dan ook zooals het door den kunstenaar was opgevat.

SCHILDERIJEN NAAR MADRID MEEGENOMEN. — Toen Rubens in 1628 naar Madrid vertrok nam hij verscheiden schilderijen mede en liet er zich nog andere opzenden; de koning had aan de infante verzocht den schilder te gelasten die werken voor hem te maken. Den 22en December 1630 schreef hij aan zijne tante: « Rubens heeft eenige schilderijen medegebracht te mijnen dienste. De prijs ervan is hem verschuldigd. » Op 22 December 1629 werd aan de infante een stuk ter goedkeuring onderworpen luidende dat de foerier-majoor van het huis en het hof Harer Hoogheid Jan Montfort in naam van den graaf van Couppigny aan de infante de bijgevoegde rekening had voorgelegd alsmede de lijst der schilderijen door Rubens op bevel Harer Hoogheid voor den dienst Zijner Majesteit gemaakt en het jaar te voren naar Spanje gezonden, welke rekening 7500 gulden bedroeg, met verzoek ze goed te keuren. De landvoogdes verklaarde daarop dat de prijs met Rubens overeengekomen was vooraleer hij die schilderijen maakte; dat zij reeds in Spanje waren en grootelijks bevielen aan den koning, die last had gegeven ze dadelijk te betalen. Het schijnt dus wel dat Rubens die stukken maakte onmiddellijk vóór zijne afreis en daar er tusschen het ontstaan van het plan dier reis en zijne uitvoering slechts een maand verliep mag men wel aannemen dat de koning reeds den wensch had uitgedrukt schilderingen van Rubens te bezitten, vóór hij den meester naar Spanje riep. Dat deze er ook één of meer meenam, die hij reeds jaren te voren had gemaakt, zullen wij weldra zien.

Welke zijn nu de stukken, die door Rubens medegenomen of hem opgezonden werden in 1628? Ongelukkiglijk is de lijst, die aan de infante werd voorgelegd, niet bewaard gebleven. Wij kennen ze enkel uit een mededeeling van Pacheco, den geschiedschrijver der Spaansche kunst. Volgens hem bracht Rubens acht schilderijen mede naar Spanje: *Jacob en Esaü, Mucius Scevola, Ulysses en Achilles, Samson den muil van den leeuw openscheurende, David tegen een beer vechtende, Sater met Tiger, Ceres, Samson en de Filistijnen.*

Een dezer stukken is ons van vroeger bekend namelijk *Ulysses en Achilles* of *Achilles herkend door Ulysses onder de dochters van Lycomedes* (*Œuvre.* Nr 567), een werk dat hij in 1618 aan sir Dudley Carleton te koop bood en dat zich nog in het Museum van Madrid bevindt.

Jacob en Esaü stelde de Verzoening der twee zonen van Isaäc voor. Evenals de andere zeven werd dit stuk in de nieuwe zaal van het paleis te Madrid geplaatst met verscheiden werken van andere meesters. In den inventaris van 1636 wordt het in dezer voege vermeld: « Een wat kleiner doek (dan *de Geschiedenis van Scipio* door Vicente Carducho) van de hand » van Rubens, den Vlaamschen schilder, voor onderwerp hebbende *de Verzoening van Jacob* » *en Esaü,* in hetwelk er drie kameelen, een paard, een lam en andere dieren met verscheiden » menschenfiguren zijn. » In den inventaris van 1686 wordt hetzelfde stuk op dezelfde plaats vermeld; in later inventarissen komt het niet meer voor; waarschijnlijk ging het verloren in den brand van het paleis in het jaar 1734.

Uit de korte beschrijving, die wij hooger aanhaalden, blijkt het dat de samenstelling overeen kwam met die van het werk uit de Pinakotheek van Munchen, waarin Rubens hetzelfde onderwerp behandelde (*Œuvre.* Nr 109). Het is wel mogelijk dat het stuk door onbekende wegen naar Munchen verzeild is.

De *Ceres* door Pacheco vermeld is de *Ceres en Pan* (*Œuvre.* Nr 584) uit het Museum van Madrid (No 1593). De Godin is gezeten in een dicht beboomd landschap, op haren schoot houdt zij een hoorn van overvloed, op het hoofd draagt zij een kroon van koornaren. Nevens haar zit Pan met een vruchtenkorf en neigt naar de godin. Rechts een hoop vruchten. Het figuur van Ceres is nog al vreesachtig van houding maar warm van kleur; Pan is grootendeels in een bruine warme schaduwe gehuld. De figuren zijn van Rubens, het landschap en de vruch-

ten van een helper, waarschijnlijk Jan Wildens, maar niet van Snijders zooals de inventarissen der koninklijke verzamelingen van 1686 en later vermelden. Het stuk heeft verdiensten en is aanvallig ; het is dikwijls nageschilderd.

De *Mucius Scevola* wordt vermeld in den inventaris der schilderijen toehoorende aan den koning van Spanje opgemaakt in 1636. « Een schilderij van Rubens' hand, verbeeldende *de Geschiedenis van Mucius Scevola den arm latende verbranden op een houtvuur* » (*Œuvre.* Nr 808). Nevens Scevola troont Porsenna, op den grond ligt een man doorstoken met een dolk, nog andere figuren ziet men er bij. De schildering, die Rubens meenam naar Madrid, verging waarschijnlijk in den brand van 1734. In het Museum van Budapest bevindt zich een stuk, dat hetzelfde onderwerp behandelt, door een leerling geschilderd, door den meester hertoetst.

Van de andere stukken, door Pacheco vermeld, wordt nergens meer gewag gemaakt. In het Museum van Madrid bevindt zich geen *Sater met den Tiger,* maar het onderwerp wordt behandeld in een stuk dat het Museum van Dresden bezit, het werk van een leerling door Rubens hertoetst (*Œuvre.* Nr 610). Een gewijzigde voorstelling van hetzelfde onderwerp werd gegraveerd door Erasm Quellin, maar het is onmogelijk te zeggen in hoeverre deze stukken in verband staan met datgene wat Rubens aan den koning van Spanje leverde.

David die een beer verwurgt werd door Willem Panneels geëtst en een schilderij hetzelfde onderwerp voorstellende werd in 1827 in de veiling Altimera verkocht (*Œuvre.* Nr 118). Maar ook hier weten wij niet of beide werken dezelfde groep voorstellen als die, waarvan Pacheco spreekt. *Samson en de Filistijnen* is een onderwerp dat Rubens later opnieuw behandelde in een schilderij, die zich nu in de Pinakotheek van Munchen bevindt (*Œuvre.* Nr 116) en waarop wij zullen terugkomen.

VERTREK NAAR MADRID. — Rubens trok op zijn reis naar Madrid door Frankrijk, maar hem was zooveel haast en geheimhouding bevolen, dat het hem niet toegelaten was te Parijs een enkelen vriend, zelfs niet den Spaanschen afgezant noch den vertegenwoordiger der infante aldaar, te bezoeken. Verscheiden personen hadden zich aangeboden om hem te vergezellen. Hij had het slechts aan eenen toegelaten, namelijk aan den schilder Jan Cossiers en dit wel om genoegen te doen aan Peiresc. Maar, zegt Peiresc, de arme jonge kon, tot zijn groote droefheid en tot spijt van Rubens, geen oorlof krijgen van zijne ouders om mee te gaan. (1)

De koning had hem voorgeschreven per post te reizen en inderdaad maakte hij spoed, want den langen weg legde hij op hoogstens veertien dagen af. Inderdaad, hij vertrok den 28en of 29en Augustus en den 15en September schreef de pauselijke Nuntius te Madrid, Giovanni Battista Pamphili, reeds aan den staatsecretaris te Rome, dat Rubens herhaaldelijk en in het geheim met den graaf-hertog Olivarez samenkomsten had gehad, waarin hij zeker over andere zaken dan over kunst handelde. Op zijn reis had hij nochtans een kleinen omweg gemaakt om het beleg van La Rochelle te zien, een schouwspel dat zeer zijne bewondering wekte. Zeker heeft hij daar niet meer dan één of twee dagen aan besteed. Dat zijne aankomst en zijne ontmoetingen met Olivarez niet onopgemerkt voorbijgingen spreekt van zelf. In het bericht, dat de Nuntius den 15en September aan den kardinaal-staatsecretaris zond, drukte hij de meening uit, dat Rubens wel met eenige gewichtige zending moest gelast zijn. « Men gelooft, zegt hij, dat hij, die » een groote vriend van Buckingham is, eenig vredesverdrag tusschen de twee kronen komt » voorstellen of wel dat hem de zending is opgedragen, als iemand die het vertrouwen van

(1) Peiresc aan De Vries — 2 Februari 1629 — Rubens-Bulletijn, I, blz. 175.

« heel zijn land geniet, het gevoel van zijn volk te doen kennen betreffende den wapenstilstand » in Vlaanderen. »

De ambassadeur van Venetië, Alvise Mocenigo, schreef uit Madrid aan den doge der Republiek in September 1628, dat het gerucht liep dat er onderhandeld werd over den vrede met Engeland en dat velen zeiden dat hij reeds gesloten was; men vertelde ook dat een wapenstilstand met de Hollanders was tot stand gekomen en Rubens dit bewerkt had.



ACHILLES HERKEND DOOR ULYSSES ONDER DE DOCHTERS VAN LYCOMEDES (Uit *de Geschiedenis van Achilles*).

ONDERHANDELINGEN TE MADRID. — Weinige dagen na Rubens' vertrek was Scaglia uit Engeland te Brussel aangekomen vergezeld door Gerbier. Beiden reisden naar Savooien. Met hen kwamen Endymion Porter en don Francisco Zapata, die naar Spanje trokken om daar tegenwoordig te zijn bij de onderhandelingen door Rubens aangeknoopt en er des noods tusschen te komen. Scaglia sprak breedvoerig met de Infante over de inzichten der staatsmannen in Engeland en Isabella briefde den 6en September 1628 aan haren neef het belangrijkste van die mededeelingen over.

Engeland wilde den vrede met Spanje, berichtte zij, maar wilde er nog altijd den paltsgraaf, den koning van Denemarken en de Hollandsche Vereenigde Gewesten in begrijpen; met deze laatste wilde het zelfs een verbond van eenige jaren aangaan tegen hen die inbreuk zouden willen maken op de vrijheid der opstandelingen. Scaglia was van meening dat men moest beginnen met een wapenstilstand te sluiten, gedurende welken men over den vrede zou onderhandelen. Hij ried aan spoed te maken en niet te gewagen van de vrijheid en veiligheid te

verzekeren aan de Engelsche katholieken, een eisch die alles zou doen afspringen. De Hollanders, meende hij, wilden de verdediging hunner belangen zoo weinig mogelijk aan de Engelschen overlaten, omdat zij vreesden door dezen opgeofferd te worden ten gunste van den paltsgraaf. Hij herinnerde dat de toestand van dezen laatste de grootste moeilijkheid van heel de onderhandeling zou opleveren en zette nog eens het plan vooruit aan den zoon van den paltsgraaf de dochter van den keizer ten huwelijk te geven: zoo zou men bewijzen dat het inzicht aan den schoonbroeder van Karel I zijne staten terug te geven ernstig was. Om de Franschen in toom



MELEAGER EN ATALANTA (Pinakotheek, Munchen).

te houden zou de koning van Spanje de Hugenoten moeten steunen en La Rochelle, belegerd door Lodewijk XIII, ter hulp komen. Gerbier van zijnen kant had in alle geheim aan de infante verzekerd, dat de koning van Engeland en Buckingham genegen waren om den vrede met Frankrijk te sluiten en men zich dus moest haasten, wilde men dit voorkomen. Er bestond eene nieuwe en belangrijke reden voor Filips IV nu gehoor te geven aan dien raad. Hij had zich op het einde van 1627 verzoend met zijn oom Karel-Emanuel, hertog van Savooien, en had met hem een verbond aangegaan om Montferrat, dat deel maakte van het erfgoed van den hertog van Mantua Vincentius Gonzaga, aan dezes opvolger, den hertog van Nevers, te betwisten. Daar de Franschen dezen laatste ondersteunden was het te vreezen, dat zij vrede zouden sluiten met Engeland om de handen vrij te hebben en tegen Spanje en Savooien te kunnen optrekken. In dit vooruitzicht was het voor deze beide landen van groot belang zich te verstaan met Engeland, en Scaglia, die werkzaam was met dit doel, werd dan ook, wanneer hij den 31en Augustus, een paar dagen na Rubens' afreis, te Brussel aankwam om de Infante op de hoogte te brengen, door deze welwillend ontvangen en aanhoord. Die mededeelingen en

raadgevingen van Scaglia en Gerbier, overgebriefd door de infante aan Filips IV, geven eenigszins een denkbeeld van de verwarring in den politieken toestand van Europa in 1628. Men hoeft er klaar in te zien, iets wat niet altijd gemakkelijk valt om de rol en de strekking van Rubens' tusschenkomst te begrijpen.

POLITIEKE TOESTAND VAN WESTELIJK EUROPA. — Uit den hooge beschouwd scheen het wel dat de godsdienstige belangen in de eerste helft der XVIIe eeuw de gedragslijn der staatslieden in Westelijk Europa afbakenden. Duitschland was in twee groote kampen verdeeld door den strijd vóór of tegen de Hervorming, daar woedde nog altijd de dertigjarige oorlog; in Frankrijk waren de koninklijke legers, in het zuiden, het westen en het noorden te been gebracht om de Hugenoten te onderwerpen; in de Nederlanden duurde de strijd voort tusschen de katholieke legers van Spanje en de Calvinistische troepen van Frederik-Hendrik, gesteund door Engeland; in dit laatste land was het katholicismus nog altijd van alle rechten beroofd en werd de hulp verleend aan de uitheemsche protestanten nog altijd geestdriftig toegejuicht door het volk. Europa was in twee deelen gescheiden : de aanhangers der oude en die der nieuwe kerkleer, en men moest als het natuurlijk uitvloeisel van dien toestand aanzien het bondgenootschap der katholieke staten, Spanje en de Spaansche Nederlanden, de keizer met de katholieke vorsten van Duitschland, Frankrijk en de onafhankelijke staten van Italië aan de eene zijde, en dat der protestantsche landen, Engeland, de Vereenigde Gewesten van Nederland, Noordelijk Duitschland, Denemarken en Zweden aan de andere zijde. Dit was de politiek geweest ten tijde van Filips II; zij ware ten tijde van zijn opvolgers de natuurlijkste en eenvoudigste gebleven, hadden niet andere belangen de vorsten en volkeren in een verschillende richting gedreven.

Spanje zelf had het voorbeeld gegeven. Zijne kolossale macht was te kort geschoten om de noordelijke provinciën van Nederland, den betrekkelijk microscopischen staat, te onderwerpen; de verovering der zuidelijke provinciën had Filips II jarenlang het beste zijner hulpmiddelen gekost en had zijn rijk voor immer verzwakt. In het begin der XVIIe eeuw duurde de oorlog in de landen van herwaarts over reeds veertig jaar; wilde Spanje eene ongemeene inspanning van krachten kunnen wagen om er een einde aan te stellen, dan moest het vrede sluiten met de overige mogendheden : dit deed het dan ook met Engeland in 1604. Maar het was te laat. Spanje was te zeer uitgeput, het was niet meer bij machte om het afgescheurde brokje van zijn onmetelijk rijk weer onder zijn scepter te brengen : in 1609 was het gedwongen den wapenstilstand voor twaalf jaar aan te gaan. Haast twintig jaar waren sedert dien verloopen; zijn onmacht duurde voort, ja was verergerd; zijne regeering mocht zich hieromtrent begoocheling maken en verwachten dat alles kon herwonnen worden met eene uiterste inspanning van krachten en een handig beleid der staatszaken : de feiten moesten bewijzen, dat de menschen die deze poging beproefden niet berekend waren voor hunne taak; misschien ook wel was het werk te zwaar voor eenige menschelijke macht. In elk geval moest een eervolle vrede met een der vijandelijke landen welkom zijn, wanneer men hierdoor de handen vrij kreeg om elders met dubbele kracht op te treden en of dit land nu protestantsch was of niet, daarop lette de katholieke koning niet.

Frankrijk had binnen zijne grenzen te strijden tegen de protestanten; in 1628 zouden die met den val van La Rochelle ten onder gebracht worden en van een katholiek land, geregeerd door een kardinaal, hadde men wel mogen verwachten dat het zich nevens Spanje en Oostenrijk tot een kruisvaart tegen de Hervormden zou geschaard hebben. Maar met die twee groote

geloofsgenooten van hunne vijanden te verlossen zou het zich zelve gesloten hebben binnen een kring gevormd door twee machtige rijken, die het haast geheel zouden omringd hebben en die zich als onafscheidbare vrienden en strijdmakkers immer tegen elke uitbreiding zijner macht of invloed zouden verzet hebben. En Frankrijk was het rijk, dat in de XVIIe eeuw zich naar boven werkte en naar den eersten rang in Europa dong. Er lagen daar verspreid rondom zijn reeds machtigen kern min of meer afgezonderde brokken van een grooter geheel : de Italiaansche staten en Savooien ten Zuid-Oosten, de kleine landen aan Spanje en het keizerrijk toehoorende ten Oosten en ten Noorden, Burgondië, Lorreinen, de Elzas, de bisdommen van den Rijn, de Spaansche Nederlanden ; daar was uitbreiding mogelijk, maar alleen mogelijk wanneer Spanje en Oostenrijk onschadelijk gemaakt werden. Het katholieke Frankrijk verbond zich daarom met de protestanten, de natuurlijke vijanden zijner mededingers naar politieke overheersching : het steunde de Nederlanden in hunnen strijd tegen Spanje, het gaf de zuster zijns konings ten huwelijk aan den zoon van Engelands vorst. Voor het oogenblik had Richelieu nog de handen vol met de oproerige Hugenoten en het onderjukken der heersch- en muitzuchtige edellieden ; zoohaast hij dit deel van zijn taak volbracht heeft zal hij zijn werk buiten de grenzen voortzetten : hij, de Roomsche kardinaal, zal in bondgenootschap treden met Gustaaf-Adolf, den voorvechter der protestanten tegen den Roomschen keizer, den aanvoerder der katholieken. Frankrijk dat, wanneer men zich op het standpunt van den godsdienst plaatst, de natuurlijke bondgenoot van Spanje en Oostenrijk zou geweest zijn, was van staatkundig oogpunt beschouwd hun natuurlijke vijand en voor Richelieu beheerschte het staatkundig belang heel ver het godsdienstige. Spanje volgde het voorbeeld door zijn noorderbuur gegeven ; de zeer katholieke koning van dit land steunde met milde geldelijke toelage de Fransche Hervormden in opstand tegen hunnen vorst, niet uit liefde voor de ketters, natuurlijk, maar om door hen moeilijkheden aan Frankrijk te berokkenen.

In Engeland liet het volk zich nog leiden door zijne gehechtheid aan den nieuwen godsdienst. Men hielp daar den protestantschen paltsgraaf, de Hollanders en de Denen. In de laatste jaren had Buckingham nog gedroomd van een aanval tegen Spanje en een verdediging der Hugenoten in La Rochelle ; maar het erbarmelijk politiek beleid en de totale onbekwaamheid van dien gunsteling en van de beide vorsten die hij diende, maakten alle getrouwheid aan eene gedragslijn en alle beradenheid in het volgen ervan onmogelijk. Vandaag zochten zij Spanje's vriendschap, morgen verklaarden zij den oorlog aan dit land ; overmorgen verlangden zij den vrede. Den eenen dag hielpen zij den koning van Frankrijk tegen La Rochelle, den anderen dag de Hervormden tegen den koning ; de Nederlandsche gewesten achtten hen in staat, en dit niet zonder reden, de belangen van hunne provinciën op te offeren aan die van den paltsgraaf. Daarbij groeiden de binnenlandsche moeilijkheden gedurig aan in het rijk van Karel I. Hij lag overhoop met zijn parlement en ging elken dag een stap verder de noodlottige nederlaag en met haar den dood op het schavot te gemoet. Het eenige, waar men nog ernstig op bedacht scheen, was het redden der erfstaten van den paltsgraaf, den man der Engelsche koningsdochter.

De politiek der Noordelijke Nederlanden was eenvoudig : samenspannen met elken vijand van Spanje om de vrijheid en de onafhankelijkheid te winnen. Met taaie wilskracht hield men dit doel voor oogen, maar eerst twintig jaar later zou men het bereiken. In de Zuidelijke Nederlanden had men geen eigen politiek : officieel ten minste niet. Het land hoorde toe aan den koning van Spanje en wie het land had bezat de menschen. Maar de gemoederen der inwoners lieten zich niet plooien naar de raadsbesluiten van den vorst ; zij konden geen

belangstelling voelen voor eene politiek, die van hunne gewesten het tooneel maakte van oorlogen zonder einde en jammeren zonder tal. De vorstin, die onze provinciën regeerde, de legeroverste, die de krijgsmachten aanvoerde, de Spaansche staatslieden en de hovelingen, die haar omringden, waren het natuurlijk eens met den koning en zijne ministers te Madrid ; de Roomsch-katholieke geestelijkheid vuurde de bevolking tegen het protestantsche Noorden aan ; deze begreep wel dat de belangen des konings niet de hare waren, maar lijdzaam en lijdend, helaas ! volgde zij de opgedrongen richting. Zoolang er hoop bestond dat Spanje de in opstand gekomen gewesten zou onderjukt hebben konden onze landgenooten zich de zware beproevingen getroosten, maar wanneer het bleek dat de macht van dit rijk te kort schoot om de afgeschudde heerschappij te herstellen en dat de welvaart des lands verloren ging in dien lang gerekten strijd, konden zij niet anders dan met tegenzin den oorlog zien voortduren en smachtten zij naar vrede. De infante Isabella en markies Spinola, de hoofden van bestuur en leger, waren tot dezelfde gedachten bekeerd in 1628 en bereid om vrede ook ten prijze van zware oppofferingen te aanvaarden.

RUBENS' ZENDING EN ZIJN DOEL. — Rubens was de vertrouwde raadsman zijner vorstin en de uitverkoren bemiddelaar tot verwezenlijking harer inzichten. Hij was zeer aan haar gehecht en had er de beste reden toe ; als kunstenaar had zij hem van den eersten oogenblik na zijn terugkeer in het vaderland op allerlei wijzen begunstigd ; in de staatkunde had zij hem een plaats laten innemen, die voldoening gaf aan zijn innigste wenschen. Hij had eene ware hoogachting voor haar zonder hare gaven te overdrijven. « Onze vorstin, schreef hij, voelt noch groote liefde noch grooten haat, zij is zachtaardig en welwillend voor eenieder. » Op dit weeke karakter moest hij gemakkelijk invloed oefenen en hij deed het dan ook ten goede en tot bevordering der politiek, die volgens hem het meest strookte met de belangen zijns lands. Eene eigenlijke nationale politiek, die de Belgische provinciën onafhankelijk van Spanje zou gemaakt hebben, kende Rubens zoomin als nagenoeg al zijne landgenooten ; voor hem waren de afstammelingen der Burgondische hertogen de wettige vorsten des lands en in rechte was die opvatting onbetwistbaar. Aan eene vereeniging met de Noordelijke provinciën, aan het vormen van een groot en zelfstandig Nederland dacht hij evenmin. Dit denkbeeld ware naar zijne opvatting een verraad geweest tegen zijne vorsten en de uitvoering ervan zou ons land gewikkeld hebben in oorlogen, waarvan het einde noch de uitslag te voorzien waren. Eene verovering van zijn land door de legers van Frederik-Hendrik of die van Lodewijk XIII kon hem zeker niet toelachen en in elk der beide gevallen zou hij de partij van Spanje gekozen hebben. Zijn ideaal was een staat, waarin vrede heerschte en stoffelijke welvaart kon terugkeeren door het herbloeien van handel en nijverheid ; een land waarin de kunsten en de letteren zouden geeërd worden en dat zich groot zou maken op het gebied, waarop kleine landen zich kunnen verheffen, dat van verstandelijke ontwikkeling. Zulk een staat kon leven en bloeien onder het bestuur van een wijzen landvoogd, zooals het onder de regeering van Isabella zou geschied zijn hadde de oorlog met Holland niet alles bedorven, allen vooruitgang gestremd en tot zelfs de hoop op beterschap vernietigd. Die toestand mocht niet voortduren wilden onze gewesten niet geheel ten onder gaan ; vrede moest er heerschen tusschen Noord- en Zuid-Nederland wilden de geslagen wonden geheeld worden.

Rubens zag zeer duidelijk het verval zijner stad en sprak er zich onbewimpeld over uit. Den 28en Mei 1627 schreef hij aan Pierre Dupuy : « Onze stad verkwijnt als een lichaam aangetast » door de tering. Elken dag zien wij het getal harer inwoners verminderen, daar ons ongelukkig

» volk geen middel meer bezit om in zijn onderhoud te voorzien door zijn arbeid of door zijne » nering. » En wanneer in 1635 de nieuwe landvoogd, de kardinaal-infant Ferdinand, zijne intrede in Antwerpen doet, beeldt hij op een der triomfbogen den deerniswaardigen toestand van Antwerpen af en laat hij de stedemaagd den prins afsmeeken : « Dat Mercurius van hier » niet henenvliege en dat hij, O Vorst, zijn geliefde stad niet verlate ; dat de gevloden handel » terugkeere naar de Schelde ! » De gesloten Schelde baarde iedereen en ook Rubens den levendigsten kommer. « Onze prins zal de boeien der Schelde slaken, schrijft zijn vriend Gevartius » onder een ander tafereel, en de schepen den weg doen hervinden, dien zij verleerd hebben ; » de armoede en de bleeke ellende zullen verwijderd worden en niet langer meer zal de bootsman de hak door den harden grond trekken. » Daarom moest er vrede komen, ten allen prijze, en indien, voor Rubens, de verzoening tusschen Spanje en Engeland van zoo groot belang scheen, dan was het om dat daarin noodzakelijk een verdrag tusschen Nederland en Spanje zou begrepen zijn. Door een vergelijk te treffen tusschen de beide eerste landen ontroofde men aan Frankrijk een mogelijken en machtigen bondgenoot, verzwakte men Holland en maakte het meer geneigd om naar vredesvoorstellen te luisteren.

Zijne reis naar Madrid en wat er op volgde zou Rubens de gewenschte gelegenheid verschaffen om in de meest gunstige omstandigheden werkzaam te zijn tot bereiking van zijn doel. Hij ging rechtstreeks in betrekking komen met den koning en met zijnen almachtigen minister Olivarez. Hij had geen hoogen dunk van het hof, waar hij was aangeland. Spinola was er zes maanden vóór hem aangekomen, had er hunne gemeenschappelijke zienswijze verdedigd en had geen uitslag bekomen. « Ik denk, schreef Rubens den 20en Juli 1628 aan » Jacques Dupuy, van het verblijf van den markies te Madrid sprekende, dat de Spanjaarden » met dien scherpzinnigen man willen handelen volgens hunne gewoonte en hem willen in » den draai houden, zooals zij gewoon zijn te doen met ieder die zich naar dit hof begeeft, voor » welke zaak het ook zij. Zij overladen hem daar met mooie beloften en, zonder iets te verrichten, laten zij hem vol hoop uitzien naar de uitvoering die nooit komt. » Zijne verwachtingen waren dus niet hooggespannen en zijn oordeel over de staatsmannen, die Spanje en de andere landen in die jaren regeerden, was weinig gunstig. « De belangen der heele wereld » hangen tegenwoordig ten innigste samen, schreef hij verder ; maar de staten worden » geregeerd door mannen zonder ondervinding, ongenegen om een andermans raad te volgen, » onbekwaam om hun eigen plannen uit te voeren en die van anderen verwerpende. » Zoo oordeelde hij over de bewindvoerders voor wie hij zou verschijnen.

Olivarez en Filips IV. — De voornaamste was de graaf-hertog van Olivarez, de toen almachtige eerste minister van Filips IV. Hij was den 6en Januari 1587 te Rome geboren, waar zijn vader, graaf Enriquez, gezant van Spanje bij paus Sixtus V en onderkoning van Sicilië en Napels was. Hij was de tweede zoon zijner ouders en tot den priesterstand bestemd ; hij had dan ook zijne studiën aan de hoogeschool van Salamanca gedaan en een Commende der Calatraorde bekomen. Daar stierf zijn oudere broeder ; hij werd hierdoor het toekomende hoofd van zijn geslacht, verliet de school voor den wereldlijken stand en huwde in 1607 zijne tante Iñes de Zuñiga, een oude leelijke vrouw, dochter van den onderkoning van Peru. Hij ging toen naar Sevilla wonen en bleef daar, totdat in 1615 de toenmalige gunsteling van koning Filips III hem naar Madrid riep als edelman der kamer van den erfprins. Toen Filips IV in 1621 zijn vader was opgevolgd genoot zijn kamerheer het volle vertrouwen van den zestienjarigen koning, die hem hertog van San-Lucar maakte ; zoo verwierf hij den dubbelen titel van graaf-hertog (Conde-

duque) onder welke men hem gewoonlijk aanduidt. Van dit oogenblik af en twee en twintig jaar lang heerschte hij over den geest des konings en over het Spaansche rijk.

Filips IV had een hekel aan alle ernstige bezigheden, aan alle inspanningen. Hij beminde de pracht, het feestelijke, lustige leven, had minnaressen zonder tal, die hij zocht onder de groote dames van zijn hof en onder de publieke vrouwen der straat; hij had zin voor kunst, moedigde ze aan en beoefende ze zelf. Hij was geen boosaardig mensch, integendeel, zacht van inborst, geneigd tot voldoen, niets beters wenschende dan zijn rijk goed te regeeren en zijn volk gelukkig te maken, maar door zijne gemakzucht was hij buiten staat iets te verrichten tot het verwezenlijken van zijne goede inzichten. Naar het lichaam was hij vlug en wakker; hij stond bekend als de beste ruiter, de beste schutter en de meest onverschrokken jager van zijn land. In den gewonen omgang was hij vriendelijk, zachtmoedig, gelijk van humeur, zonder de grillen van den machtige, zonder de nukken van den dwingeland. Zijn gebrek was niet van kwaad te doen, maar van even weinig goeds te verrichten, van roerloos en werkeloos te blijven in een tijd en een rang, waarin de grootste geestvermogens en de ijverigste aanwending dezer alleen in staat waren om zijn land den verloren bloei weder te geven of zelfs om het van verder verval te redden. In hem herleefde een der vadsige vorsten uit het huis der Merowingers, die den naam van koning droegen en het gezag aan hun ministers overlieten.



GRAAF-HERTOG VAN OLIVAREZ — Naar de gravuur van Pontius

Olivarez was ook geen slecht mensch. Hij was een betrekkelijk eerlijk staatsman, brak af met het wangebruik zijner voorgangers van iedereen en voor alles geschenken te aanvaarden. Waar is het dat die onbaatzuchtigheid hem niet bijzonder lastig moest vallen; hij had in zijne handen vereenigd het bevelhebberschap aller militaire orden; hij had zich Opperkamerheer,

Opperstalmeester, Opperkanselier van Indië laten benoemen en deze waardigheden brachten hem 240,000 kronen per jaar op. Hij maakte verder gebruik van zijn almogenden invloed om handel te drijven tusschen Spanje en Indië, wat nogmaals millioenen voor hem afwierp.

Hij was even ijverig en werkzaam in de staatszaken als de koning er afkeerig van was; alleen had hij het gebrek die afkeerigheid bij den koning te onderhouden en te versterken in plaats van te trachten ze te overwinnen. Men verhaalt dat hij placht aan te komen bij zijn vorst, die volgens de regels der Spaansche monarchie van al de regeeringstukken zelf moest kennis nemen, al de benoemingen moest doen, al de beslissingen moest nemen, met een vervaarlijke macht brieven, verslagen en oorkonden van allen aard, die iemand veel wakkerder van aard dan Filips IV schrik zouden aangejaagd hebben en dat hij rekende op de ontmoediging, die deze verpletterende menigte van stukken bij den vorst verwekte, om hem te weerhouden kennis te nemen van wat het ook zij, en hem te doen besluiten alles te teekenen zonder iets te lezen.

Van karakter verschilde hij nog in andere punten met Filips IV. Hij was namelijk ruw en hard tegenover ieder die hem naderde; hij was oploopend van aard en viel uit in scheldwoorden en bedreigingen tegen ieder die hem niet behaagde. Zoo groote vriend de koning was van alle wereldsche vermaken, zoo afkeerig was Olivarez ervan. Hij leefde als een kloosterling en had in zijn kamer een doodskist, waarin hij zich van tijd tot tijd neerlegde, terwijl men een *de Profundis* over hem zong.

Hij kwam weer overeen met den koning in zijn wensch om zijn land groot en gelukkig te maken; Filips IV was ervan overtuigd en liet hem naar zijn zin handelen. Olivarez hadde graag Spanje weer den rang doen innemen, dien het na Filips II en onder den vredelievenden Filips III verloren had. Gedurende al de jaren van zijn beheer was het rijk in oorlogen gewikkeld; de krijgslasten waren zwaarder, de legers talrijker, de vloten machtiger dan ooit; Spanje deed een uiterste poging om den eersten rang in Europa te bemachtigen, maar het leed op de erbarmelijkste wijze schipbreuk. De man, die aan zijn hoofd stond, was niet op de hoogte der taak, die hij op zijne schouders genomen had. Hij was een dier hardnekkigen en kortzichtigen, die niet bekwaam zijn om goede besluiten te nemen en evenmin in staat om naar goeden raad van anderen te luisteren. Hij was noch helder van geest noch openhartig in woord of daad; hij knutselde meer in papieren dan hij handelde in daden; er bleef veel in hem van den schoolgeleerde zijner jeugd en hoe lang hij ook aan het bewind van zijn land stond, hij werd nooit een staatsman, breed van blik, snel van daad; hij schipperde, bewoog zich op slingerwegen en sluippaden, hield raad met mannen, die zijn brood aten en zijn woord spraken, en liet aan echte staatslieden geen ernstig onderzoek der staatszaken toe, hij wilde alleen heerschen.

Voor de geschiedenis draagt de sombere man dan ook de zware verantwoordelijkheid van meer dan wie ook tot het verval bijgedragen te hebben van het land, dat hij wilde redden. Spanje verloor onder zijn bewind al de stoffelijke macht, al het zedelijk gezag, die het nog bezat; zijne legers werden verslagen, zijne vloten vernield, zijne bezittingen buiten de grenzen verminderd, zijn bevolking verarmd, zijn handel en nijverheid geknakt: het bleef nog slechts de schaduwe van hetgeen het vijftig jaar vroeger was. De Noordelijke Nederlanden waren niet overwonnen; in Oost- en West-Indië hadden de Hollanders aanzienlijke staten veroverd; Frankrijk had te zijnen koste in het Noorden, het Oosten en het Zuiden zijn grenzen uitgebreid; Catalonje was in opstand; Portugal was verloren. Filips IV, die zich stuk voor stuk al zijn erflanden zag ontnemen, werd ten lange laatste wel gedwongen uit zijn sluimer te ontwaken en den meester, dien hij zich gegeven had, door te zenden. Maar het was te laat; de ijverige en ruwe

Olivarez en de genotzieke en beminnelijke Filips IV hadden Spanje naar een afgrond gevoerd, waaruit het nooit meer zou opstaan.

Nog in een punt, en een voor ons zeer gewichtig, kwamen de twee beheerschers van het toenmalig Spanje overeen : zij hadden beiden zin voor schoone kunsten en waren de kunstenaars genegen. Waar is het dat onder hunne regeering de Spaansche landen het toppunt van hunnen bloei in de letterkunde en in de schilderkunst beleefden, zonder dat men zeggen kan



KEIZER RODOLF I HELPT EEN PRIESTER (Museum, Madrid).

dat door het staatsbestuur één edelmoedig besluit werd genomen om hen in het leven te roepen of één machtige stoot werd gegeven om hen vooruit te helpen. Maar het strekt hun toch tot eer dat zij, waar zij de rijkbegaafden aantroffen, hen wisten aan te moedigen en hunne werken te waardeeren. Lopez de Vega en Calderon de la Barca schreven toen hunne tooneelstukken, Mendoza en Quevedo hunne schelmenromans, terwijl tal van lyrische dichters zich grooten naam maakten. Zurbaran, Alonso Cano waren hofschilders van Filips IV, Murillo's roem straalde over de tweede helft zijner regeering; Velasquez was 37 jaar lang zijn schilder en zijn gezel van alle dagen, en tot overmaat van geluk werkte in zijne erflanden van herwaartsover de groote Antwerpsche schilderschaar met Rubens, van Dijck, Jordaens en Teniers aan het hoofd. Filips IV had van zijne Burgondische voorouders het welgevallen aan kunst, inzonderheid aan schilderkunst geerfd ; hij zelf liefhebberde aan penseeling en zijn smaak was ontwikkeld. Geen wonder dat Rubens aan zijn hof een welkome gast was. Nauwelijks was dan ook de Antwerpsche schilder in Madrid aangeland of de koning nam hem in beslag.



De Martelie van den H. Livinus

Naar de gravuur van Cornelis van Caukercken (Museum, Brussel)



Rubens' werkzaamheid als schilder te Madrid. — Den 2en December 1628, toen de Antwerpsche schilder nog nauwelijks tien weken te Madrid was, schreef hij reeds aan zijn vriend Peiresc : « Ik houd mij hier met schilderen bezig, zooals ik overal doe, en heb » reeds het ruiterbeeld Zijner Majesteit gemaakt, geheel naar zijn zin en tot zijn groote voldoe-



Samson gevangen genomen door de Filistijnen (Pinakotheek, Munchen).

» ning. De koning vindt buitengewoon veel genoegen in de schilderkunst en naar mijn oordeel » is deze vorst zeer rijk begaafd ; ik ken hem reeds uit persoonlijken omgang, want daar » ik kamers in het paleis bewoon komt hij mij haast alle dagen bezoeken. Ik heb ook de » portretten van al de leden der koninklijke familie in hunne tegenwoordigheid geschilderd met » veel zorg en groot gemak. Deze stukken zijn voor mijne meesterse de doorluchtigste Infante » bestemd. »

Pacheco, Velasquez' schoonvader, leverde ons in zijne *Arte de la Pintura* een veel uitvoeriger bericht over Rubens' werkzaamheid als schilder te Madrid. « Hij bracht, zegt hij, voor » Zijne Majesteit, onzen katholieken koning Filips IV, acht schilderijen mede van verschillenden » inhoud en omvang, die in de nieuwe zaal nevens andere heerlijke stukken gehangen werden. » Gedurende de negen maanden, die hij in Madrid doorbracht heeft hij, zonder zijne gewich-

tige zending te verwaarloozen en alhoewel hij eenige dagen aan de jicht leed, veel geschilderd, » zoo groot is zijne gevatheid en vaardigheid. Vooreerst maakte hij den koning, de koningin en » de infante in halffiguren om ze naar Vlaanderen mede te dragen; hij vervaardigde vijf portretten Zijner Majesteit, waaronder een te paard met andere figuren erbij, een zeer meesterlijk » stuk. Hij portretteerde daarna de infante [Margareta] in de Barvoetsche Carmelitersen in meer » dan halffiguur en maakte daar nog kopieën van. Van privaatpersonen maakte hij vijf of zes » portretten. Hij kopieërde al de werken van Tiziano, die den koning bezit, als daar zijn de twee » Baden [van Diana], Europa, Adonis en Venus, Venus en Cupido, Adam en Eva en andere, » en onder Tiziano's portretten, die van den Landgraaf [Filips van Hessen], van den hertog van » Saxen, van den hertog van Alba, van Cobos, van een Venetiaanschen Doge, en nog veel » ander schilderijen, buiten die welke de koning bezit. Hij kopieërde koning Philips II in volle » figuur en harnas; hij veranderde het een en ander aan *de Aanbidding der Koningen*, die in » het paleis is en maakte voor Don Diego Messia, zijn grooten vereerder, een schilderij der » *Onbevlekte Ontvangenis* van twee ellen hoog en voor don Jaime de Cardona, broeder van » den hertog van Maqueda, een Johannes den Evangelist van levensgrootte. Het schijnt onge- » loofelijk hoe hij in korten tijd en bij zoovele bezigheden zooveel kon schilderen.

» Met schilders ging hij weinig om, alleen met mijn schoonzoon [Velasquez], met welken » hij vroeger brieven gewisseld had, sloot hij vriendschap; hij liet zich zeer gunstig uit over » zijne werken uit hoofde zijner bescheidenheid. Zij bezochten samen het Escuriaal

» Kortom, den heelen tijd, dien hij aan het hof doorbracht, betoonde Zijne Majesteit en » zijne ministers groote hoogachting voor zijn persoon en zijne werken en de koning begun- » stigde hem met den post van secretaris van den Geheimen Raad aan het hof te Brussel, » levenslang, met overerving voor zijn zoon Albertus, post die duizend dukaten per jaar » opbrengt. Na afloop zijner zending en als hij afscheid van den koning nam gaf de graaf-hertog » hem in naam des konings een ring eener waarde van twee duizend dukaten. »

Welke de acht schilderijen waren, die Rubens uit Antwerpen medenam, zagen wij hooger (blz. 454); de koning moet hem opgedragen hebben die mede te brengen en het zal wel over dit punt zijn dat Velasquez met hem brieven wisselde vóór hij naar Madrid vertrok. De stukken, die hij voor den koning maakte, waren uitsluitend portretten.

Vooreerst dat van den koning zelven. Eens schilderde hij « Filips IV te paard met andere figuren. » Het stuk wordt vermeld in de lijst der schilderijen aan den koning toehoorende in 1636. « Het portret van den koning onzen heer Filips IV, dien God behoede, leest men » daarin. Het is van Rubens' hand, hij is in volle wapenrusring, gezeten op een bruin paard, » hij draagt een rooden sluier en een zwarten hoed met witte pluimen; hij houdt een bevelhebberstaf in de hand; in het bovendeel ziet men twee engelen, die den wereldbol dragen en » het Geloof, dat een kruis op dien bol plant en aan Z. M. een lauwerkroon aanbiedt. Aan de » eene zijde, de goddelijke Rechtvaardigheid, die den bliksem slingert naar de vijanden en aan » de andere zijde, op den grond, een Indiaan die den helm opheft. » Lopez de Vega en Francisco Lopez de Zarate maakten elk een stuk verzen op dit portret; de lange titel van het laatste van beide legt de zinnebeeldige beteekenis der nevenfiguren uit: « Aan Z. M. koning » Filips, onzen heer, luidt hij, wiens portret te paard en in volle wapenrusting Rubens komt te » maken. Het Geloof schenkt hem met de rechterhand als aan zijn verdediger een kroon, terwijl » het met de linker het kruis plant op den wereldbol en de goddelijke gramschap zijne vijanden » nederbliksemt. Een Indiaan, die de Nieuwe Wereld verpersoonlijkt, houdt zijnen helm en » schijnt te zeggen, dat het met zijne rijkdommen is dat de koning den last des oorlogs draagt. »

In 1636 hing het stuk in de Nieuwe Zaal van het paleis te Madrid; in den inventaris van 1686 en in dien van 1700 staat het geboekt als zich bevindende in de zaal der Spiegels. Waarschijnlijk ging het verloren in den brand van 1734 (*Œuvre.* Nr 1024). Het Museum der Uffizi in Florence (No 210) bezit een kopie van dit portret, dat als een oorspronkelijk werk van Velasquez wordt opgegeven, maar door een anderen Spaanschen schilder naar Rubens' werk is gemaakt.

Rubens, zegt Pacheco, schilderde den koning vijf maal, een dezer portretten was het ruiterbeeld, dat wij zooeven vermeldden. Het is niet mogelijk met volkomen juistheid aan te duiden welke de vier andere waren, maar aan conterfeitsels van den koning van Spanje, die Rubens in 1628-1629 gemaakt heeft en die de stukken kunnen zijn door Pacheco bedoeld, ontbreekt het niet. In het palazzo Durazzo te Genua bevindt er zich een, dat den koning afbeeldt ten voeten uit en levensgroot (*Œuvre.* Nr 1026). Hij staat op een terras, bezoomd door eene balustrade en versierd met kolommen van wit marmer, tusschen welke een zware roode draperij met warm verlichte weerschijnen is opgehangen. Hij is blootshoofds, draagt de orde van het Gulden Vlies, een zwart wambuis, een stijven kraag en een open mantel. De linkerhand rust op het gevest van het zwaard, de rechterhand houdt een boord van den mantel vast. Over de balustrade ziet men groen loof. Het hoofd is sterk verlicht maar weinig onderscheiden; het is een staatsieportret zonder veel kracht of bevalligheid; het treft noch door zijne oorspronkelijkheid noch door zijne gratië.

Een tweede portret, dat de Pinakotheek van Munchen bezit, verbeeldt Filips IV ten halven lijve en stemt geheel overeen met het bovendeel van het stuk uit de Durazzo-verzameling (*Œuvre.* Nr 1025). De koning, driekwart naar den toeschouwer gekeerd, draagt hetzelfde zwart kleed met gouden knoopen. De mouwen zijn van zwarte stof met goud geborduurd, de linkerhand rust op het gevest van den degen, aan den gordel hangt een dolk. Aan den hals draagt hij het Gulden Vlies, over de borst loopt de ketting van een andere orde.

Een derde stuk met het vorige overeenstemmende bevindt zich in de nalatenschap van barones de Hirsch de Gereuth te Parijs; eene kopie in de Ermitage te Sint-Petersburg.

Op dit en op de andere portretten is de koning niet gevleid en missen zijne trekken alle schoonheid en bevalligheid. Het hoofd is lang en smal met dikke lippen, een kleinen mond en de zware vooruitstekende kinnebak, eigen aan de Habsburgers, die de lijn van het profil hol maakt. Het vel is blank rozig, het haar licht blond en plat gestreken, behalve een toupeetje, dat meer ineengekrold dan omgekruld is en een lange kronkelende lok, die over de ooren hangt. De oogen zijn blauwgrijs, slaperig en ongelijk, de rechter half toegevallen, de linker wijd openstaande. Op de bovenlip draagt hij een licht donzig kneveltje, onder de benedenlip een klein haarbosje. De neus is zwaar, nog al regelmatig van vorm, maar bedorven door den teut, dien de vooruitstekende lippen maken. Hij ziet er uit als een mensch van dertig jaar, zwak van gestel, zonder wilskracht, zonder geest, zonder opgewektheid, papperig, slaperig, onbeduidend.

In de nalatenschap van Rubens bevond zich een portret des konings met een hoed op het hoofd; een soortgelijk bevindt zich in de verzameling van Senator Peter van Ssemeno te Sint-Petersburg. Hij houdt de eene hand op de heup, de andere leunt op een bevelhebbersstaf, hij draagt een harnas en daarover een rooden sluier. Een tweede portret des konings bevond zich in Rubens' nalatenschap. Er worden er nog vermeld in tal van verzamelingen: in het kabinet van lord Seymour te Althorp, in de verzameling Sterling, in de veiling Philips (Londen, 1828), in de veiling Hamilton. Al deze stukken beelden den vorst af zooals wij hem zien in het stuk van Munchen, dat als het officieel portret des konings werd aangezien. Pontius graveerde het in 1632 en droeg aldus bij tot de meer algemeene bekendmaking van den geijkten vorm der

koninklijke trekken; de gravuur gaat niet lager dan den gordel, zoodat het gevest van den degen en de hand, die er op rust, onzichtbaar blijven.

« Behalve den koning, zegde Pacheco, schilderde Rubens nog de koningin en de infanten. » Van de koningin Elisabeth van Bourbon kennen wij verscheiden exemplaren van een zelfde portret. De Pinakotheek van Munchen bezit er een (*Œuvre.* Nr 925). De koningin is driekwart gezien, in een goede losse houding, maar stijf in de kleeren. Zij draagt een hoog gepijpten schotelkraag van witte kant, die aschgrauw wordt door den weerschijn van het zwart zijden



DIANA EN CALISTO (Museum, Madrid).

kleed; een rijk parelsnoer hangt haar op de borst, gouden knoopen versieren het kleed; in de ooren draagt zij hangers van drie parelen; het bruine haar is in golvende krullen achteruit gekamd boven op het hoofd en hangt in losse lokken over de ooren; in de rechterhand houdt zij een waaier, in de linker een zakdoek. Zij heeft een regelmatig gesneden hoofd, naar evenredigheid te klein in het benedendeel en groote bolstaande oogen. Het stuk is van Rubens' hand, maar met weinig zorg bewerkt; rond de oogen en op den omtrek van het gelaat doet de sterke roodbruine tint onaangenaam aan. Ook dit portret werd door Pontius gegraveerd en diende als tegenhanger van het portret van Filips IV.

Het keizerlijk Museum van Weenen bezit een tweede exemplaar van hetzelfde conterfeitsel, insgelijks van Rubens' hand; in de Ermitage te Sint-Petersburg hangt er eene herhaling door een andere hand van.

De leden der koninklijke familie, die Rubens in 1628 te Madrid kon schilderen, waren de kardinaal-infant, de infant Carlos, broeders des konings en hunne zuster Maria-Teresa. De kardinaal-infant, die zes jaar later landvoogd der Spaansche Nederlanden zou worden, was 19 jaar oud, toen Rubens hem schilderde in 1628. Hij droeg nog het purperen kandinaalskleed, waarvan de mouwen met witte doorschijnende stof waren overdekt en de roode

kardinaalsmuts; in de linkerhand houdt hij een boek. De haren, die hij later in lange lokken in den hals zou laten neerdalen, waren toen kort gesneden, blond met een licht gulden schijntje, de oogen zijn zeer groot, de neus lang en gebogen, de mont klein. Het portret, zooals het bewaard is in de Pinakotheek te Munchen, is van Rubens' hand, eenvoudig goed geschilderd, het trouwe beeld van een blond, jong mensch, zonder treffende kenmerken in het model, zonder hooge verdiensten in de uivoering (*Œuvre*. Nr 928).

Rubens behield in zijn eigen verzameling het portret, dat hij te Madrid schilderde; waarschijnlijk maakte hij er meer dan één exemplaar van, hij overhandigde er een aan de Infante en behield er een ander voor zich. Het portret uit Rubens' nalatenschap wordt in den inventaris aangeduid als « Een portret van den kardinaal-infant in rood gewaad, op doek » en is waarschijnlijk hetzelfde, dat zich nu te Munchen bevindt.



NYMFEN EN BOSCHGODEN (Museum, Madrid).

Het portret van don Carlos is verloren gegaan. Wij kennen het nog enkel door de gravuur, die Peter De Jode er van sneed. De prins, die in 1607 geboren werd en reeds in 1632 stierf, is tot aan de borst geschilderd; hij draagt een harnas waarop het Gulden Vlies hangt. Hij is in profiel gezien, draagt een lichten knevel en een kinnebaardje, zijn haar is kort gesneden op het achterhoofd en hangt langs voren in lange lokken over de slapen, boven het voorhoofd is het in een toupet opgezet. De neus is regelmatig, de kinnebak kloefvormig (*Œuvre*. Nr 918).

Het portret van Maria-Teresa, de infante die in 1606 geboren werd, om wier hand de prins van Wallis in 1623 dong en die in 1631 Ferdinand III, keizer van Oostenrijk, huwde, is eveneens verloren gegaan. Het bevond zich nog in het sterfhuis van Rubens en wordt vermeld in den Franschen inventaris als « een portret van de keizerin, » in den Engelschen als de « schildering der tegenwoordige keizerin. » Op de gravuur, die Pieter De Jode er naar sneed, staat zij afgebeeld haast geheel langs voor gezien, het gelaat omringd met verscheiden rijen lokken, juweelen in het haar en een rijk toilet dragende (*Œuvre*. Nr 988). Wellicht is de plaat uitgevoerd naar de schildering van 1628, alhoewel op de gravuur de voormalige infante er merkelijk ouder dan 22 jaar uitziet. Toen Rubens ze schilderde was zij een zeer bevallige vrouw, blank van huid, blond van haar, innemend van manieren en uitzicht: een engelengelaat, zei een Italiaansche gezant van haar.

De infante van de Barvoetsche Carmelitersen, die Rubens meer dan ten halven lijve schilderde en waarvan hij kopieën maakte, is Margareta, dochter van keizer Maximiliaan II en van

Maria, dochter van Keizer Karel; zij werd geboren in 1567 en stierf in 1633, zij was 61 of 62 jaar oud toen Rubens haar schilderde; zij was in het klooster der arme Claren getreden en genoot groot aanzien te Madrid. Het portret zoowel als de kopieën zijn verloren gegaan.

Nog maakte Rubens, altijd volgens Pacheco, de portretten van vijf of zes privaatpersonen, waarover wij verder niets vernemen.

Voor don Diego Messia, markies van Leganès, maakte hij, zegde Pacheco, een *Onbevlekte Ontvangenis* van twee ellen hoog. Wat is er van die schilderij geworden? In 1636 stond op het altaar van de kapel des konings in het paleis van Madrid een Onbevlekte Ontvangenis van dezelfde grootte; aan de eene zijde der H. Maagd bevond zich een engel met een palmtak, dien hij gaf aan het serpent, dat een appel in den mond hield en aan de andere zijde een engel, die in de linkerhand een lauwerkroon opgeheven houdt. Het stuk was van Rubens' hand en door den markies van Leganès aan den koning geschonken. Het was dus wel datgene, waar Pacheco van spreekt. In de latere inventarissen komt het niet meer voor, maar in het Museum van Madrid vindt men het terug onder den naam van Erasm Quellin. De catalogus verklaart dat het in den inventaris van 1636 valschelijk aan Rubens werd toegeschreven, maar dan vergistte zich Pacheco insgelijks en bedroog de markies van Leganès den koning over den maker van het stuk.

De tweede schilderij die Rubens voor een privaatpersoon maakte, volgens Pacheco, was een Sint-Jan Evangelist, geschilderd voor don Jaime Cardona of Cardenas. Wij weten niet wat er van dit stuk geworden is.

In het Museum van Madrid bevindt zich een ruiterbeeld van Filips II (*Œuvre.* Nr 1020). Cruzado Villaamil bevestigt dat Rubens het uitvoerde in 1628-1629 (1). Maar elders verwart hij dit stuk met de kopie door Rubens naar Tiziano geschilderd, waarop de koning ten voeten uit en in harnas was afgebeeld. Het is best mogelijk dat het werk te Madrid gemaakt zij, even goed kan het echter eenige jaren later geschilderd zijn en uit Antwerpen met het portret van den kardinaal-Infant naar Madrid gezonden zijn. De koning draagt een rijk harnas, waarover een korte mantel wappert, en een gelen hoed, gesierd met een witte pluim; zijn paard is bruin; in de eene hand houdt hij den toom, in de andere den bevelhebberstaf. Zijn houding is ernstig en waardig en statig genoeg. Een vliegende Genius houdt in de eene hand een palm en verheft met de andere een kroon boven het hoofd van den vorst. In de verte ontdekt men een veldslag in zeer kleine afmeting. De schildering is breed en gemakkelijk, een officiëel portret zonder veel diepte noch glans: het is evenals het portret van den kardinaal-infant een tegenhanger van het ruiterbeeld van Filips IV. In de Windsor-Gallery bezit de kroon van Engeland een herhaling van het werk door een van Rubens' leerlingen gemaakt omstreeks 1635 en door hem hertoetst.

Een gewichtig deel van Rubens' werkzaamheid als kunstenaar te Madrid vormen de kopieën, die hij vervaardigde naar de schilderingen van Tiziano, welke zich daar bevonden. Wij hebben hooger Pacheco's getuigenis hieromtrent aangehaald. Dat Rubens alle werken van Tiziano, die den koning bezat, zou gekopiëerd hebben, is volkomen onmogelijk. Geen schilder was rijker vertegenwoordigd in de Spaansche paleizen dan de groote Venitiaan. Reeds keizer Karel had hem tot zijn meest geliefden portrettist gekozen. In November 1530 waren de betrekkingen tusschen Karel den vijfde en den kunstenaar begonnen en sedertdien tot 's keizers afstand duurden zij voort. Telkens de machtige vorst in Italië kwam werd Tiziano geroepen om hem of de voornaamste zijner staatsmannen te schilderen: in 1530 te Mantua, in 1532 te

(1) Op. cit. Blz. 143.

Ferrare, in 1536 te Asti, in 1541 te Milaan. In 1548 en in 1550 trok Tiziano de Alpen over om den monarch te Augsburg te gaan vinden en maanden lang verbleef hij in Duitschland om zijne bestellingen uit te voeren. Voor den keizer had Tiziano hoofdzakelijk portretten geschilderd, maar na de troonbestijging van zijn zoon waren het voornamelijk godsdienstige en wereldlijke onderwerpen, die hij voor den koning van Spanje uitvoerde. Hij had het portret van Filips II in 1550 te Augsburg gemaakt en sedert dien tot aan den dood van den schilder, in 1576, had hij voortdurend bestellingen van den koning onder handen. Filips II was nooit verzadigd werken van zijn geliefkoosden kunstenaar te ontvangen; Tiziano nooit moede het rijke loon, dat hem er werd voor betaald, in te zamelen. In 1628 waren er dan ook wat andere stukken van hem in de koninklijke paleizen aanwezig dan het dozijn, door Pacheco aangehaald; de inventaris der koninklijke verzameling van 1686 vermeldt er nog 76, waarvan er weinige sedert Rubens' tweede verblijf in Madrid waren aangeworven; nu nog somt de Catalogus van het koninklijk Museum er 41 op, ofschoon er door brand en anderszins een menigte verloren zijn gegaan. (1)

Een juister denkbeeld kunnen wij ons vormen over het getal en de keus der werken van Tiziano, die Rubens kopiëerde, door de vermeldingen, welke wij er van vinden in den inventaris der kunstschatten door hem nagelaten. In dien inventaris treffen wij aan onder de nummers 38 tot 69 en onder de hoofding: Aanduiding der schilderijen, welke Mijnheer Rubens in Spanje, Italië en elders gemaakt heeft naar Tiziano en andere meesters : *het Portret van kardinaal Hippolito van Medici*, *het Gelaat van een jongen met zwarte muts*, *het Gelaat van een jongman*, *het Portret van een Venetiaansch edelman*, *Adam en Eva*, *Calisto*, *Acteo*, *Venus en Adonis*, *Europa*, *Venus en Cupido op een bed*, *Venus die zich spiegelt met Cupido* en verder de portretten van keizer Karel, de keizerin Leonora zijne vrouw, den keizer en de keizerin op één doek, keizer Ferdinand in wapenrusting, den hertog van Alba, den hertog Jan Frederik van Saksen, Filips landgraaf van Hessen, Elisabeth van Este hertogin van Mantua, dezelfde in het zwart gekleed, Alfonso van Este hertog van Ferrara, Franciscus Sforza II hertog van Milaan, Andreas Gritti doge van Venetië, Filips II koning van Spanje ten voeten uit, Ydiaquez secretaris van dien koning, een dwerg van dien koning, een voornaam onbekende met een hond, vier Venetiaansche lichtekooien, een bruid, alles te samen 32 stuks.

Hierbij moeten gevoegd worden de Nrs 81 en 82: een stuk van *Vechtende liefdegoodjes* en een van *Bacchanaliën van herders en herderinnen dansende en drinkende*, beiden naar de beschrijving van Philostratus, die onder de eigen werken van Rubens geteld, maar door hem naar Tiziano geschilderd zijn; zoo nog een *Salvator met den wereldbol in de hand* en *St-Pieter martelaar*, een groote teekening naar de schilderij die zich in de kerk van St-Jan en St-Paulus te Venetië bevindt, welke beiden in den inventaris van Rubens' nalatenschap als werken van Tiziano worden vermeld, maar aan Filips IV werden verkocht als kopieën naar dien meester.

Een treffend bewijs van Rubens' ingenomenheid met den grooten Venitiaan en van zijn verlangen om zooveel mogelijk zijner werken, zij het dan in kopie, zij het dan in het oorspronkelijke te bezitten, want ook negen werken van Tiziano's hand komen in dien inventaris voor. Die voorliefde van den meester dagteekende reeds van veel vroeger. Tijdens zijn verblijf in Italië had hij, zooals wij zagen, *de Bacchanaal* en *de Offerande aan Venus*, naar Philostratus'

(1) CARL JUSTI: *Die Spanische Brautfart des Prinzen von Wales im Jahre 1623.* — *Deutsche Rundschau.* Band XXXVI (1883), blz. 217.

beschrijving, die toen te Rome waren en nu aan het Museum van Madrid toehooren, gekopiëerd, en onder de portretten naar Tiziano, die zich in zijne nalatenschap bevonden, waren er minstens vier, die hij gedurende zijn verblijf over de Alpen had nageschilderd : dat van kardinaal Hippolito van Medici, de twee conterfeitsels van Isabella van Este hertogin van Mantua en de Venitiaansche bruid.

Wij weten maar weinig wat er geworden is van Rubens' kopieën naar Tiziano. Uit zijne nalatenschap liet de koning van Spanje er negen koopen : *de Heiland met den Wereldbol in de hand, Sint-Peter martelaar, Calisto, Acteo, Venus en Adonis, Europa, Venus en Cupido, Liefdegoodjes*, een *Bacchanaal*, waarbij nog dient gevoegd te worden de *Adam en Eva*, die niet vermeld wordt in de rekeningen van Rubens' nalatenschap, maar die ongetwijfeld toen of later door den koning werd aangeworven. Van al deze tien stukken zijn er slechts twee te Madrid bewaard gebleven, de *Europa* en de *Adam en Eva* ; de *Liefdegoodjes* en de *Bacchanaal*, die Rubens in Italië schilderde, werden door Bernadotte uit Spanje ontvoerd en bevinden zich in het Museum van Stockholm. Van de zes overige is ons niets meer bekend.



MERCURIUS DOET ARGUS INSLAPEN (Museum, Dresden).

Even weinig weten wij van de 26 andere stukken, die Rubens in 1628-1629 zou gekopieerd hebben naar Tiziano en die in zijn nalatenschap voorkomen. Een kwade hand schijnt op heel die reeks werken gerust te hebben : te nauwernood dat wij later nog eenig nieuws vernemen van een hunner en namelijk van eene naakte vrouw met een pelsen mantel door Rubens naar Tiziano geschilderd, die voorkomt in de nalatenschap van den beroemden dierenschilder Frans Snijders en door dezen aan zijn schoonbroeder Paul De Vos gelegateerd werd.

Het portret van den hertog van Saxen vinden wij weer in de nalatenschap van Albertus Rubens en later in het sterfhuis van Stoop (Gent, 1868).

Uit de twee stukken die te Madrid gebleven zijn, *Adam en Eva* en *Europa*, kunnen wij zien hoe Rubens het kopieeren verstond. Evenals de stukken, die hij in Italië na de meesters van dit land schilderde, en nog meer dan deze, zijn de kopieën van 1628-1629 eerder overzettingen in Rubenschen stijl van de oorspronkelijke werken dan trouwe navolgingen dezer.

In *Adam en Eva (Œuvre.* Nr 96) ziet men onzen eersten vader gezeten aan den voet van een dikken appelboom op een rotsblok. Hij steunt met de eene hand op den steen en legt de andere op Eva's schouder om haar te weerhouden den appel te aanvaarden. Eva houdt zich met de eene hand aan den tak van den boom vast en doet dien buigen, zoodat hij hare naaktheid

bedekt; zij steekt de andere hand uit om den appel aan te nemen, die een serpent met kinderhoofd haar toereikt. Beide figuren zijn naakt. Het werk van Tiziano bevindt zich insgelijks in het Museum van Madrid, zoodat de vergelijking gemakkelijk valt. In Rubens' kopie merkt men wel, dat hij naar een Italiaansch model schildert: zijne figuren, vooral zijn Eva, zijn zuidelijke menschen gebleven; de vrouw heeft de volle afgeronde leden, den zwaren hals en de sterke gewrichten, die Tiziano's modellen onderscheiden en die men bij Rubens' oorspronkelijke figuren niet weervindt. Maar het verschil is treffend. In het oorspronkelijk werk is de achtergrond veel matter en minder doorschijnend; het figuur van Adam, bij Tiziano met donkere zware omtrekken geteekend, heeft bij Rubens een meer lichtenden glans en een krachtigeren bouw. De Italiaansche Eva daarentegen is schooner dan de Vlaamsche: in het oorspronkelijk werk zijn hare omtrekken sterker aangeduid, hare vaster en warmer vleezen lijken gulden marmer, de schaduwen op haar gelaat zijn doorschijnend en geven aan haar hoofd iets dampigs van toon, maar aan hare vormen herkent men een prachtig schepsel, gebouwd om de stammoeder van het menschelijk geslacht te worden. Rubens behandelt haar minder dichterlijk, haar vleesch is blanker maar vlokkiger, haar bouw heeft niet de stevigheid en de voornaamheid van zijn model. Dit belet niet dat Rubens' werk boven dat van den Venitiaanschen meester staat. Zijne houdingen zijn bevalliger, zijn licht schitterender, zijn menschen levendiger, zijn achtergrond lichtender en doorschijnender. Het is een vertaling uit het zangerige weeke Italiaansch in het kruimige krachtige Vlaamsch.



MAXIMILIAAN I, KEIZER VAN OOSTENRIJK
(Rijksmuseum, Weenen).

Rubens schilderde in Spanje dus tal van menschen en kopiëerde tal van werken, die hij er aantrof. Van het land zelf schijnt hij geen ander herinnering meegedragen te hebben dan een teekening, die hij vervaardigde naar het Escuriaal, dat hij met Velasquez bezocht. In zijne nalatenschap vinden wij onder n^r 132 vermeld « Een landschap naar de natuur verbeeldende het Escuriaal en de omstreken; » er wordt niet gezegd dat het een schilderij is ofwel een teekening. Volgens Rubens' getuigenis moet het dit laatste zijn. Op het einde zijns levens had hij een geschilderd stuk in zijn werkhuis hangen, daar zag het Edward Norgate, een versierder van handschriften in dienst des konings van Engeland en tevens een kunstkenner; hij sprak ervan aan zijn vorst, die Gerbier gelastte Rubens te verzoeken het hem af te staan. Gerbier gaf hem dien wensch te kennen den 13en Maart 1640; twee dagen later antwoordde Rubens hem dat het landschap dat Norgate bij hem gezien had door den schilder Peter Verhulst gemaakt was naar eene teekening, die Rubens ter plaats zelf vervaardigd had; hij hield eraan Zijne Majesteit hiervan kennis te geven om alle misverstand te vermijden. Gerbier drong aan op het bekomen der schilderij en Rubens zond ze hem op het einde van April met eenen brief, waarin hij eenige

inlichtingen geeft over de wijze waarop het stuk vervaardigd werd en over het uitstapje dat hij gedurende zijn verblijf te Madrid naar het Escuriaal maakte.

« Ziehier, zoo schrijft hij, de schilderij van het Sint-Laurentius klooster in Escuriaal, voltooid volgens het vermogen van den schilder en onder mijn toezicht. Geve God dat de ongewoonheid van het onderwerp Zijne Majesteit eenig genoegen moge doen. De berg heet de Sierra de San Juan in Malagon. Hij is zeer steil en moeilijk om beklimmen en ervan af te stijgen en zoo hoog dat wij bij het aankomen de wolken verre beneden ons hadden en de hemel boven ons helder en klaar was. Op den top staat er een groot houten kruis, dat men gemakkelijk van uit Madrid ziet en daarnevens is een kerkje aan St-Jan gewijd, dat ik geen plaats kon geven op de schilderij, omdat wij het achter ons hadden. Daar woont een eremijt, dien gij afgebeeld ziet met zijn ezel. Onnoodig U te zeggen, dat beneden het prachtig gebouw van Sint-Laurens in Escuriaal ligt met het dorp en zijn dreven met de Frisneda en hare twee vijvers en den weg naar Madrid, welke stad men ziet in de hoogte tegen den gezichteinder. » De met wolken bedekte berg heet de Sierra tocada, omdat hij om zoo te zeggen altijd een sluier om het hoofd draagt. Daarnevens ligt een toren en een huis, waarvan ik mij den naam » niet herinner, maar ik weet dat de koning er somtijds op jacht gaat. De berg daar dicht bij » ter linkerhand is de Sierra en de Puerto de Butrago. Ziedaar alles wat ik over dit onderwerp » te zeggen heb. » In postcriptum voegt hij erbij : « Ik heb u vergeten te zeggen dat wij op den top veel wild zagen dat in de schildering is afgebeeld. »

De teekening van het landschap met het Escuriaal is verloren gegaan ; van de schilderij, die er naar gemaakt werd, bestaan er verscheiden exemplaren, onder andere een in het Museum van Dresden, een in de verzameling van graaf d'Egremont en bij graaf Radnor. Zij zijn waarschijnlijk alle gemaakt door Peter Verhulst, die volgens Rubens' getuigenis een zeer middelmatig schilder was (*Œuvre.* Deel IV, blz. 385).

Rubens en Velasquez. — Onder de belangrijke gebeurtenissen op kunstgebied, die tijdens Rubens' verblijf in Spanje voorvielen, behoort zijne ontmoeting met Velasquez, den genialen schilder. Beiden verbleven in het koninklijk paleis en genoten in hooge mate de gunst van den vorst ; met hun beiden waren zij in 1628 de twee grootste schilders van hunnen tijd en nu nog tellen zij onder de grootste van alle tijden. Rubens was tusschen de 51 en 52 jaar oud en had het toppunt van zijn aanzien als mensch en van zijn roem als kunstenaar bereikt ; Velasquez was in zijn dertigste jaar getreden en was sedert vijf jaar als schilder des konings werkzaam. Velasquez' rang aan het hof en in de kunstwereld was toen betrekkelijk bescheiden ; Rubens trad op als een algemeen gevierde schilder, als de vertrouwde raadgever zijner vorstin, als de staatsman, wien een gewichtige rol toevertrouwd was in de leiding der wereldpolitiek van die dagen. Niet zoohaast was hij te Madrid aangeland of hem werd de eervolle taak opgedragen de portretten der koninklijke familie te schilderen, eene taak die in de laatste jaren aan Velasquez was voorbehouden. Wel volbracht hij dit werk op laste der infante Isabella en kon de eer, die den koning hem deed met voor hem te zitten, evenzeer toegeschreven worden aan zijn verlangen om zijn moei te voldoen als aan zijn waardeering voor Rubens' talent, maar dat hij dagelijks den schilder ging bezoeken, dat hij reeds op voorhand acht werken van hem kocht en er hem later nog eene heele reeks bestelde, bewijst genoeg dat met toe te geven aan het verlangen van een andere hij terzelfder tijd aan zijn eigen ingenomenheid voldeed.

Rubens ontmoette herhaaldelijk Velasquez ; hij moest behagen vinden in zijn werk : « hij liet zich zeer gunstig over de werken van den Spaanschen meester uit, zegt Pacheco, uit hoofde

dezes bescheidenheid. Het zal wel niet enkel om die gave van het gemoed, maar meer om zijn waarde als kunstenaar geweest zijn, dat Rubens Velasquez prees en hem den grootsten schilder noemde, die in Europa was of geweest is. (1) Heeft Rubens zich aldus uitgelaten, dan heeft hij in bescheidenheid niet willen onderdoen voor zijn Spaanschen kunstbroeder.

Zeker is het dat beiden hooge achting voor elkander moesten voelen, al ware het slechts om de zeer verschillende opvatting, die zij van de kunst hadden. Rubens was de schilder van het volle bloeiende leven, van de stoute daad; hem onderscheidde de weelderige vindingskracht, de bloemige kleur, de machtige groepeering; hij was de pralerige Antwerpenaar, de Sinjoor bij uitmuntendheid. Velasquez was de man van de nauwgezette opmerking, de scherpe ziener van den op zich zelven staanden mensch, de lezer der gedachten ; hij was de stille dienaar der waarheid, koel van tint, eerlijk van teekening, somber van schaduw en het was misschien meer de bescheidenheid zijner geschilderde figuren dan van zijn eigen gemoed, die Rubens in hem prees. Men wil dat Rubens' invloed op Velasquez zichtbaar is in de wijziging, die dezes trant omstreek 1630 onderging. Zijn uitstekende geschiedschrijver Carl Justi loochent dit en haalt ter ontzenuwing dier bewering het feit aan, dat Velasquez van 1629 tot 1631 den tijd, waarop het keerpunt tusschen zijn vroegeren en lateren trant valt, zijne eerste reis naar Italië deed en dat eerst de werken over de Alpen en na zijne terugkomst geschilderd die wijziging verraden. Hij kan dus even goed in Venetië en in Rome den invloed ondergaan hebben van de meesterstukken, die hij daar aantrof, als van Rubens, dien hij in Madrid aan het werk zag. Het zij wat het wil, Velasquez bleef vóór en na een der oorspronkelijkste meesters, die ooit het penseel hanteerden ; maar van 1630 wordt zijn trant lichtender, zijne figuren vrijer, zijne bewerking breeder. Het was eigenlijk niet noodig dat hij Madrid verliet om Italiaansche meesters te leeren kennen, want met de werken van Tiziano, den grootsten der Venitianen, waren de koninklijke paleizen opgepropt en indien het waar is, wat niet geloochend wordt, dat de koninklijke hofschilder toen onder vreemden invloed zoowel als naar eigen aanleg zich verder ontwikkelde, dan schijnt het ons niet aannemelijk dat zijn maandenlang en dagelijksch verkeer met Rubens hem niets zou geleerd hebben.

Dat Velasquez nooit zelf in de verste verte een navolger van Rubens werd hoeft nauwelijks gezegd; wat zijn Vlaamsche kunstmakker in hem bewonderde bleef des Spanjaards kenmerk na zoowel als vóór 1629: zijne eigenaardige wijze van schilderen, de vastheid en breedheid in het leggen der sobere kleuren, het weergeven van het innigste leven in de eenvoudigste bewerking, de helderheid zonder schittering, het naderen bij de waarheid tot de uiterste palen zonder nuchter of grof te worden. De twee meesters stonden te hoog dan dat zij elkander niet zouden bewonderd hebben en voor beiden moest het samenzijn een hoog genot wezen. Velasquez' naam komt in Rubens' briefwisseling noch in zijn geschiedenis meer voor ; dat de Spaansche meester den Antwerpschen achting en genegenheid toedroeg wordt niet bewezen, maar mag men vermoeden uit de blijvende en stijgende gunst, welke Rubens' werken genoten aan het hof van Madrid, waar Velasquez het hoogste gezag in zaken van kunst uitoefende.

Rubens' werkzaamheid als diplomaat te Madrid. — Rubens bracht het beste deel van zijn tijd door met schilderen ; de koning zag hem voorzeker liever in zijn atelier dan aan de tafel van zijn staatsraad. Maar hij was naar Madrid gekomen om een andere taak dan schilderwerk te verrichten en hij vervulde dan ook gewetensvol zijne gewichtige zending.

(1) El mayor pintor que ay ni auido en Europa y que asi lo confesó Rubens, vn gran pintor Flamenco quando vino a esta corte. (Woorden van Gaspar de Fuensalida, aangehaald door Carl Justi. — *Velasquez* I, blz. 246).

Den 28en September 1628 riep Olivarez den staatsraad bijeen ; waren tegenwoordig don Agustin Messia, de markies van Montesclaros, don Fernando Giron, de markies van Gelves, don Juan de Villela en de markies van Leganès. Olivarez nam eerst het woord om het punt in bespreking in te leiden en den raad mede te deelen wat hij van Rubens vernomen had en wat hem verder was bekend geworden uit de mededeelingen van Endymion Porter. Hij deed dan uitkomen hoe Karel I, gedreven door overmoed, tegen alle goddelijke en menschelijke wetten, tegen de gezworen eeden en zijn koninklijk woord, een aanval op Cadix gewaagd had en



DE ONTVOERING VAN PROSERPINA (Museum, Madrid).

hoe die afgeslagen werd, hoe dan die vorst berouw gevoelende den vrede gevraagd had, wat bleek uit de mededeelingen van Gerbier en Scaglia aan Rubens en uit het zenden van pater Willem van de orde van den H. Geest, die zich nu in Spanje bevond. Minister Cottington had nu zelf aan Olivarez geschreven om hem te melden, dat hij binnen kort als afgezant naar Spanje zou gezonden worden. Eindelijk had Endymion Porter hem bericht, dat de koning van Engeland zoo gunstig gestemd was voor den vrede dat Buckingham zelf naar Spanje zou komen en dat Cottington en Gerbier daar met hetzelfde doel zouden heen reizen. Daarop werd Rubens binnen gelaten, die dit alles bevestigde en verder mededeelde wat hij wist over de onderhandelingen, die grootendeels door hem gevoerd waren. De vergadering beraadslaagde over dit alles en besloot den koning te verzoeken Cottington goed te doen ontvangen in de haven, waar hij zou aanlanden, en Porter te gelasten aan Buckingham te schrijven, dat Z. M. genegen was om de onderhandeling voort te zetten. De koning keurde deze beslissing goed. (1)

(1) Archivo general de Simancas, Secretario de Estado-Leg. 2517, fol. 107.

Maar vruchteloos wachtte men en bleef men wachten naar Cottington, die in Madrid de zaken van den vrede zou komen regelen en erger nog op het oogenblik, dat men schikkingen nam om Buckingham te onderrichten van hetgeen er beslist werd, was deze reeds sedert ruim een maand dood. Den 23en Augustus toch was hij te Londen vermoord. Eerst in het begin van October vernam Olivarez die tijding in Madrid. Deze noodlottige gebeurtenis moest noodzakelijk vertraging brengen in de onderhandelingen; veel werd er dan ook niet meer te Madrid verricht. Den 24en October gelastte Filips IV de infante te Londen te laten onderzoeken wat uitwerksel de dood van den gunsteling op den vrede zou hebben en beval hij haar al te doen wat mogelijk was opdat het sluiten ervan niet vertraagd werde. Hij verklaarde zich tegen den wapenstilstand, dien Scaglia had voorgeslagen. Hij hield zich overtuigd dat Karel I den vrede wenschte, zooals hem gebleken was uit de verklaringen van Endymion Porter.

De infante van hare zijde was niet werkeloos gebleven: meer dan een maand eer de koning haar dezen last gaf had don Carlos Coloma, die vroeger afgezant van Spanje in Engeland en nu gouverneur van Kamerijk was, op haar bevel aan sir Francis Cottington geschreven om hem te polsen. Cottington's antwoord, bevestigd door Richard Weston, den Grooten-schatmeester, luidde dat het Engelsch staatsbestuur nog altijd gunstig gestemd was voor den vrede en dat, indien hij niet tot stand kwam, het de schuld der Spanjaards zou zijn. Hij verborg echter niet dat de Venitiaanen al het mogelijke beproefden om Karel I met Frankrijk te verzoenen. Coloma antwoordde in vredelievenden zin en Cottington beloofde naar Spanje te vertrekken, maar bleef te Londen en zou eerst het daaropvolgende jaar als afgezant naar Madrid reizen. Endymion Porter had deze stad verlaten in het begin van December en feitelijk waren de onderhandelingen daar dus onderbroken. Niettegenstaande al hunne fraaie beloften maakten de Engelsche ministers geen spoed; als naar gewoonte speelden zij dubbel spel en luisterden evengoed naar de voorstellen van Frankrijk als naar de vredelievende verzekeringen van Spanje.

In het begin van Januari 1629 kwam de eerwaarde heer Scaglia te Madrid, dit maal in hoedanigheid van buitengewonen afgezant van den hertog van Savooien. Hij had last van zijn meester aan te dringen op het spoedig sluiten van den vrede tusschen Spanje en Engeland. De koning van Frankrijk had den 29en October 1628 La Rochelle ingenomen en bevrijd van alle binnenlandsche vijanden, ging hij eindelijk zijne wapens tegen Savooien kunnen keeren ter bescherming van den hertog van Nevers. Scaglia, Olivarez en Rubens hielden samenkomsten, die den Spaanschen minister sterkten in het voornemen den vrede met Engeland te sluiten. Zoo sleepten de zaken nog tot in de maand April; toen kwamen er te Madrid brieven aan van de infante Isabelle alsmede een van Richard Weston aan don Carlos Coloma geschreven, waarbij de Engelsche minister verklaarde, dat zijn koning voornemens was een afgezant naar Madrid te zenden, indien de koning van Spanje er een naar Londen zond. Men had te Madrid Rubens bij der hand, die de gunst van Filips IV en van den almachtigen graaf-hertog had weten te winnen en Olivarez was er op bedacht hem naar Engeland te zenden, zooals Endymion Porter naar Madrid was gezonden, om wederkeerig aan Karel I te laten boodschappen, dat de koning van Spanje genegen was zich met hem te verstaan. Na het ontvangen der tijdingen van de infante vatten de Spaansche staatslieden echter het plan op Rubens met een gewichtiger zending aan het Engelsch hof te gelasten en zijn vertrek te bespoedigen.

Deze zending vinden wij nergens bepaald omschreven, maar wij weten, uit hetgeen hij te Londen deed en uit hetgeen Filips IV aan zijne moei schreef, dat hij de moeilijkheden, die den vrede tusschen Spanje en Engeland in den weg stonden, moest uit de voeten ruimen en alles

zoo moest schikken dat de officieele gezant van Filips IV bij zijne aankomst te Londen enkel het verdrag te teekenen had ; hij moest de pogingen van Richelieu verijdelen om Engeland tot bondgenoot van Frankrijk te winnen en de plannen van den kardinaal op alle wijzen tegenwerken ; zoo moest hij ook met Soubise, den aanvoerder der Hugenoten, die zich in Engeland bevond, overeenkomen om dezen in Frankrijk te doen post vatten. Hij moest verder de oplossing vinden der moeilijkheden tusschen den paltsgraaf en den keizer en, in afwachting dat dit alles tot een goed einde werde gebracht, een wapenstilstand tusschen Spanje en de Noordelijke Nederlanden bewerken. De vragen, die hij te verhandelen had, betroffen rechtstreeks of onrechtstreeks de meeste landen van ons werelddeel en van hunne oplossing hing voor een goed deel de vrede van westelijk Europa af.

Onze schilder, die vroeger gehoopt had langs een omweg over Italië en Provence naar huis te kunnen terugkeeren, aanvaardde de hem opgedragen taak en zag af van zijn bezoek aan de streek waar zijn vriend Peiresc woonde en aan het land, dat hij twintig jaar geleden verlaten had met het vurig verlangen het vroeg of laat weder te zien. Olivarez gaf hem de noodige onderrichtingen mede over de gedragslijn, die hij te Londen zou te volgen hebben, alsook aanbevelingsbrieven voor Weston en Cottington. Den 27en April 1629 schreef de koning aan de infante om haar te verwittigen dat hij Rubens naar Engeland zond. Isabella zou hem het noodige geld voor zijne zending verstrekken en verdere inlichtingen verschaffen. Denzelfden dag als hij aan zijne moei schreef noemde Filips hem secretaris van den geheimen staatsraad der Nederlanden om hem aldus een meer ambtelijk karakter te verleenen met al de rechten, voordeelen en bezoldiging, die er aan verbonden waren. De bezoldiging bedroeg driekwart Spaansch kroonpistool per dag of 992 gulden 6 stuivers en 6 deniers per jaar.

Door deze benoeming werd Rubens verheven tot een der hoogste ambten in zijn land. Hij vervulde echter nooit in werkelijkheid de plichten aan dit ambt verbonden en woonde de zittingen van den geheimen raad niet bij. Na als vóór bleef hij de persoonlijke vertrouwde raadgever en de gedienstige zaakgelastigde der infante. Zijn zoon Albertus daarentegen, aan wien hij eenige weken voor zijn dood zijn ambt overliet en die zich kort daarna te Brussel ging vestigen, nam de werkzaamheden der hooge bediening feitelijk waar. Wij haalden reeds uit Pacheco's boek de mededeeling aan dat, om blijk te geven van zijn persoonlijke voldoening, Filips IV aan Rubens bij zijn vertrek een ring schonk met diamanten bezet.

Den 29en April 1629 verliet Rubens Madrid. Gedurende zijn verblijf aldaar had hij weinig van zich laten hooren. Geen twijfel of hij onderrichtte de infante van hetgeen er te Madrid in de politieke wereld werd verhandeld, maar ongelukkiglijk is geen zijner brieven aan de landvoogdes bewaard gebleven. Hij zond ook enkele brieven aan zijne vrienden in Frankrijk, maar repte geen woord over zijne politieke werkzaamheden. Aan Gevartius, wien hij den 29en December 1628 schreef, liet hij zich wel een woord over politiek ontvallen, maar eerder om te verklaren dat hij niets mee te deelen had dan om eenig staatsgeheim te verklappen. « Van de publicqe saecken en can ick niet sekers of goets affirmeren, ick en siender noch gheen gat deur, » schrijft hij in het Vlaamsch. En verder geeft hij lucht aan den indruk die de heele Spaansche politiek op hem maakt, indruk die verre van gunstig luidt. Met den koning was hij zeer ingenomen, maar hij beklaagde het dat hij zich door zijne dwaze omgeving liet leiden. Van de mannen, die het bewind in handen hadden, had hij een mageren dunk. Piet Hein had korts te voren (9 September 1628) de Spaansche zilvervloot buit gemaakt en naar aanleiding ervan schrijft Rubens aan zijn Antwerpschen vertrouwden vriend : « Het verlies vande vlote heeft hier groot rumoer ghemaeckt, maer zoo langhe gheen advies en compt van onze syde en

» willen [zij] het niet vast ghelooven, toch is het naer de ghemeyne opinie niet dan veel te waer» en daarop in het latijn voortgaande stort hij zijn gemoed uit en hangt een somber tafereel van den toestand op. « Het is een zwaar verlies, zegt hij, dat zij eerder aan eigen dwaasheid en » zorgeloosheid te wijten hebben dan aan hun slechte kans ; zij zijn toch dikwijls genoeg en » bij tijd verwittigd geworden, maar droegen geen zorg om het kwaad af te weren of misten » het vooruitzicht om er zich tegen te beschermen. Gij moest hier zien hoe niet velen maar » nagenoeg allen uitbundig juichen, omdat zij meenen dat de openbare ramp kan te baat geno- » men worden om de heerschenden te smaden en hun afgunst te koelen. Zoo sterk is de macht » van den haat, dat hij de eigen nadeelen vergeet en niet voelt om de zoetheid der wraak. Alleen » den koning beklaag ik ; hij is door de natuur begaafd met alle hoedanigheden van lichaam » en geest, zooals ik heb kunnen bemerken, nu ik hem door en door heb leeren kennen. Indien » hij zich zelve niet mistrouwde en niet te veel aan anderen overliet zou hij waarachtig opge- » wassen zijn om elken rang, hoe hoog ook, te bekleeden en bekwaam om over elk rijk te » heerschen. Maar nu moet hij boeten voor zijn eigen goedgeloovigheid en voor anderer dom- » heid en lijdt hij onder een haat, dien hij niet heeft verwekt. »

RUBENS' TERUGKEER UIT MADRID. — De boodschap, waarmede Rubens gelast was eischte spoed, hij reisde langs de westzijde van Frankrijk naar Parijs. In deze stad, waar hij zich den 10en Mei 1629 bevond, nam hij zijnen intrek bij den baron Henri de Vicq, afgezant der infante, en ontving er den schilder Adriaan De Vries, die in hooge gunst stond bij Peiresc en dezes vrienden. Hij zag er de laatste werken van den zeer geachten portrettist en prees ze grootelijks. Hij bezocht ook het paleis van Maria van Medici, dat nu geheel gestoffeerd was, en verklaarde dat hij niets zoo prachtig aan het Spaansche hof had gezien. (1) Den 11en Mei des avonds verliet hij Parijs met de postkoets en kwam den 13en, des Zondags, in den morgen te Brussel aan. (2) Alhoewel het een zondag was werd hij dadelijk door de infante ontvangen. Hij overhandigde haar de brieven, die hij uit Spanje voor haar had meegebracht, zij gaf hem verder onderrichtingen over hetgeen hij te Londen zou te doen hebben en beval hem dadelijk naar Duinkerken te vertrekken en van daar het kanaal over te steken. Van Brussel begaf hij zich naar Antwerpen, waar hij slechts drie of vier dagen kon verblijven. (3)

Er was dan ook meer en meer haast gekomen bij zijn optreden te Londen. Te Madrid had men naar gewoonte een kostelijken tijd verspeeld; Rubens was er zeven maanden en half gebleven en wat er daar gedaan was had men zeker in even zooveel weken kunnen verrichten. Richelieu handelde beslister en spoediger: zijn doel Spanje op alle mogelijke wijze te verzwakken, geen oogenblik uit het oog verliezende, had hij aangedrongen om een einde te stellen aan de vijandelijkheden tusschen Frankrijk en Engeland en te Londen, waar men het talmen en aarzelen van het Spaansche hof was moe geworden, had men toegegeven: tusschen de landen aan beide zijden van het kanaal was den 24en April de vrede gesloten. Dit bracht een moeilijkheid te meer in de reeds zoo ingewikkelde taak van den onderhandelaar. Te Brussel zag men klaarder dan te Madrid dat er geen tijd te verliezen was. De verhouding tusschen Spanje en de Spaansche Nederlanden aan de eene en de afgescheurde gewesten van de Nederlanden aan de andere zijde was van het grootste belang voor onze gewesten en geen twijfel of ook in Rubens' oog

(1) Brief van Pierre Dupuy aan Peiresc. 18 Mei 1629.
(2) Correspondance de Chifflet, 18 mai 1629. (AUG. CASTAN : *Opinion des érudits, etc. p. 42*).
(3) Rubens aan Dupuys. 8 Augustus 1629.

was zijn voornaamste doel een einde te stellen aan den oorlog tusschen deze landen. Niettemin kreeg hij bevel van de infante dit punt zoo dadelijk te Londen niet aan te raken, vermits Jan Kesseler, lid van den raad van financiën, op dit oogenblik te Rozendaal bezig was een wapenstilstand voor te bereiden en er uitzicht bestond dat die poging zou gelukken. In geval die verwachting mocht te leur gesteld worden zou Rubens last krijgen een bestand met Holland, terzelfder tijd als de overige punten, te behandelen. Kesseler's bemoeiingen leidden tot geen uitslag en Rubens kreeg ongetwijfeld nader bevel of toelating aan het Engelsch hof zich bezig te houden met het herstellen van den vrede tusschen de twee deelen van de Nederlanden.



O.-L.-Vrouw en Heiligen uit de Augustijnenkerk te Antwerpen
Schets (Museum, Frankfort a M.).

Rubens' aankomst te Londen. — Hij begaf zich dus naar Duinkerken, waar hij verscheiden dagen bleef, wachtende op een oorlogschip, dat hem zou overbrengen zonder gevaar van in de handen der Hollanders te vallen, die voortdurend vóór de haven kruisten. De koning van Engeland gaf order dat het schip, welk den Franschen afgezant, die den vrede te Londen was komen sluiten, naar het vasteland had overgebracht, op zijn terugkeer Rubens zou overvoeren (1). Dit schip *the Adventure*, kapitein John Mennes, kwam den 2en Juni te Duinkerken aan; den volgenden dag nam het Rubens aan boord en denzelfden avond stapte hij te Douvres aan wal. Zijn schoonbroeder, Henri Brandt, vergezelde hem. (2) Twee dagen later, zijnde de 5e Juni 1629, den Dinsdag der Pinksterweek, bereikte hij des avonds Londen, waar hij zijn intrek nam ten huize van zijn vriend Gerbier. De koning, verwittigd van zijn aankomst, ontbood hem den volgenden morgen te Greenwich. Rubens ging er heen; hij werd zeer vriendelijk ontvangen en had een lang onderhoud met Karel I, die bij het heengaan hem last gaf naar Londen terug te

(1) Rijksarchief te Londen. — Ordonnantiën van Karel I. Deel 142 nr 110.
(2) Gachard: Op. cit. blz. 121 en brief van Rubens aan Gevartius van 15 September 1629.



RUBENS' PORTRET
(Albertina, Weenen)


Petrus Paulus Rubens Pictor

keeren en den lord schatbewaarder Richard Weston mee te deelen wat hij den koning gezegd had. Na afscheid genomen te hebben van den vorst ontmoette hij Carlisle, die hem ten eten noodigde. In den namiddag bezocht hij Weston, aan wien hij een brief overhandigde van wege Olivarez. Den volgenden dag, Donderdag, hield de koning raad met den lord schatbewaarder en met den seneskaal lord Pembroke. Er werd besloten aan Cottington de leiding der onderhandelingen op te dragen. Des Vrijdags richtte de secretaris Carleton een feest ter eere van Rubens in, waar deze heenging met den oudsten zoon van Richard Weston en met sir Henry Vane. Des Zaterdags middagmaalde hij bij den lord schatbewaarder en na den eten onderhield hij zich lang met hem. Des Zondags gingen Weston en Cottington naar het hof, waar beslist werd dat zij beiden met lord Pembroke zich naar de woning van den lord schatbewaarder te Londen zouden begeven. Daar ging Rubens hen vinden en had een onderhoud van meer dan een uur met hen. Bij het heengaan geleidde Cottington hem naar zijn rijtuig. Dit omstandig verslag over de zes eerste dagen, die Rubens te Londen doorbracht, putten wij uit een schrijven, den 15en Juni aan de infante Isabella gericht door een geheim agent, dien zij te Londen onderhield en die haar op de hoogte stelde van hetgeen er aan het Engelsch hof omging. Volgens denzelfden boodschapper ontving men daar den indruk, dat Rubens minder medebracht dan wat zijn brief aan sir Francis Cottington beloofd had. Ook verzekerde hij dat onze kunstenaar er weinig welwillendheid ontmoette en er buiten Cottington niemand was op wien hij mocht rekenen.

RUBENS' WERKZAAMHEID ALS DIPLOMAAT TE LONDEN. — De toestand waarin Rubens zich bevond was dus uiterlijk schitterend genoeg, maar in werkelijkheid hoegenaamd niet gunstig. Hij was niet gelast zelf den vrede te sluiten; hij had voor zending dien voor te bereiden en den weg te banen voor den Spaanschen afgezant, die na hem zou komen en het werk zou voltooien dat hij had aangelegd en mogelijk gemaakt. Alhoewel de hooger aangehaalde verzekering, alsof Rubens slechts op een enkel man mocht rekenen, erg overdreven was, is het toch stellig dat er onder de Engelsche staatslieden vele Franschgezinden waren en dat de mildheid zoowel als het vernuftig beleid van Richelieu veel bijdroegen om Rubens tegen te werken.

Wat zijne taak vooral moeilijk maakte was de dubbelzinnige houding van Engeland en Spanje, die voortdurend op twee gedachten hinkten. Engeland kwam den vrede te sluiten met Frankrijk (1) en naar Richelieu's opvatting beteekende dit verdrag zooveel als een bondgenootschap tegen Spanje. Aan het Spaansche hof was men daarbij nog altijd aan het onderzoeken of het ten slotte niet beter ware een verbond met Frankrijk aan te gaan en dan voor gezamenlijke rekening Engeland te veroveren. Te midden van al die huichelaars en najagers van hersenschimmen onderscheidt Rubens zich gunstig: hij weet wat hij wil en wil het krachtdadig, zonder aarzelen, zonder veranderen. Hij verlangt het einde van den oorlog, die zijn land verarmt en met ondergang bedreigt; hij wil vriendschappelijke betrekkingen tusschen zijn vorst en den koning van Engeland om de weerspannige en overmoedige Hollanders te dwingen tot het aanvaarden van redelijke voorwaarden.

Wij hebben nu den gang der onderhandelingen te volgen, welke hij den 8en Juni aanknoopte. De koning van Engeland had hem zelf en met groote welwillendheid ontvangen. Sedert den dood van Buckingham was er een heele verandering gekomen in de leiding der staatszaken: de alvermogende gunsteling was niet vervangen en de vorst had nu zelf het

(1) Het verdrag werd geteekend te Windsor en te Fontainebleau den 16en September 1629.

bestuur in handen genomen. Dat het er veel beter om ging mag men niet zeggen. Karel I was een zeer beminnelijk man, aangenaam van omgang, lieftallig van uitzicht, een goed echtgenoot, veel houdende van kunst en begaafd met goeden smaak; hij was niet beroofd van wilskracht en werklust zooals de Spaansche monark; maar zijn bedrijvigheid was gepaard met een onstandvastigheid en een wispelturigheid, die ze meer schadelijk dan nuttig maakte. Hij duldde niet dat het parlement aanspraak maakte op eenig aandeel in het oppergezag: het mocht hem raad, maar geene bevelen geven en geen zijner daden beknibbelen. Met ongeduld had hij het aangezien hoe keer op keer het huis van de Gemeenten en van de Lords Buckingham's handelwijze gelaakt en hem verzocht hadden zijn gunsteling door te zenden; liever dan aan dien zeer gewettigden wensch gehoor te geven, had hij het Parlement ontbonden, had de belastingen, die hij aan de kamers gevraagd had, op eigen gezag doen heffen en de leden der oppositie in den kerker doen werpen. Hij had aan het parlement en aan de burgers de breedste politieke rechten toegestaan, wel besloten deze even weinig te eerbiedigen als de vrijheden die zij sedert eeuwen bezaten. Hij dacht dat hem als koning alles was toegelaten om zijn wil door te drijven en zijn gezag uit te breiden, zoowel het breken van zijn eigen woord als het verkrachten van 's lands wetten.

In zijne buitenlandsche politiek was Karel niet oprechter en eerlijker dan in zijn binnenlandsche. Wij zagen reeds hoe hij zijn bijstand had beloofd aan den koning van Frankrijk tegen de Hervormden en hoe hij later de Hervormden tegen den koning ging helpen; hoe hij gedongen had naar de hand eener Spaansche prinses en dan eene Fransche had gehuwd; hoe hij vrede had gesloten met Frankrijk en nu ging onderhandelen met Spanje, Frankrijk's natuurlijken vijand. Hij hadde de groote verdediger der Hervormden op het vaste land moeten zijn en gedurig was hij in beraad of hij met Spanje tegen de Nederlanden of met de Nederlanden tegen Spanje zou te velde trekken. Het eenige doel dat hij onafgebroken beoogde, was het herstellen van zijn zuster en van zijn schoonbroeder in den Palts, maar in plaats van ten minste voor hen naar de wapens te grijpen, bepaalde hij zich bij het onderhandelen en bij het eischen van Spanje dat het zou beloven voor den paltsgraaf ten beste te spreken. Aan het katholieke Frankrijk en aan Gustaaf-Adolf, den ridderlijken koning van Zweden, liet hij de taak als verdedigers van de Hervormden tegen het katholieke keizerrijk op te treden.

Karel was in den grond van zijn hart de katholieken niet ongenegen: er was te veel verwantschap tusschen deze en de bisschoppelijke Anglikanen, of ten minste waren beiden te scherpe tegenstanders van zijn ergste vijanden, de puriteinen, dan dat hij ze tegen zich zou willen ingenomen hebben. Naar die zijde helde ook Cottington over, de toenmalige *chancelor of the exchequer* (minister van financiën), die herhaaldelijk als afgezant naar Spanje gezonden werd, die Spaanschgezind en Roomschgezind, misschien zelfs katholiek was. Een ander staatsman, met wien Rubens in vriendschappelijke betrekkingen stond, was lord Carlisle, die vroeger ambassadeur in Frankrijk was geweest, die het jaar te voren Rubens in Antwerpen ontmoet had, en die, in Januari 1629, te Londen was teruggekeerd. Richard Weston, de schatbewaarder, die na Buckingham's dood het meest in gunst stond bij den koning en de invloedrijkste staatsman was geworden, deelde 's konings zienswijze over de wenschelijkheid van het sluiten van den vrede met Spanje, en kon dus niet aanzien worden als vijandig aan de voorstellen waarvan Rubens drager was.

Aan het Engelsche hof, zoo ondervond deze het nu weldra zelf, bestonden er verscheiden partijen, de eene, met den graaf Carlisle aan het hoofd, wilde den vrede met Spanje en den oorlog tegen Frankrijk; de tweede, die veel talrijker was en tot welke de schatbewaarder

Weston en de graaf Holland behoorde, wilde den vrede met alle landen; de derde verlangde den oorlog tegen Spanje en een aanvallend verbond tegen dit land met Frankrijk. De koning was aarzelend, hij wenschte in onderhandeling te treden met de beide landen en te zien wat elk hunner hem aanbood vooraleer een beslissing te nemen. Rubens getuigt van hem dat hij steeds den vrede zeer genegen was en dit bleek dan ook uit al zijn doen en laten in den loop der onderhandelingen.

Rubens vond een vriend en een bondgenoot in Lorenzo Barozzi, secretaris en afgevaardigde te Londen van den hertog van Savooien; aan dezen deelde hij mede wat er tusschen hem en den koning was verhandeld in de eerste samenkomst met Karel I, den 5en Juni. Den volgenden dag briefde Barozzi dit onderhoud aan den hertog over; zijn schrijven is bewaard gebleven. Hieruit vernemen wij dat Rubens aan den Italiaanschen staatsman breedvoerig het doel zijner zending uitlegde, het sluiten van een wapenstilstand of van den vrede en het aangaan van een nieuw verbond tusschen Engeland en Spanje. Toen hij dit aan Karel I had voorgesteld, antwoordde deze hem, dat zijn laatste overeenkomst met Frankrijk niets anders was dan een wapenschorsing, die hij kon verbreken naar goeddunken, indien hij een verdrag met Spanje aanging. De koning verwierp uitdrukkelijk den wapenstilstand en zag daarin een middel, dat Spanje kon aanwenden om Engeland te misleiden; hij wilde bepaald den vrede sluiten. Hij vond de belofte van koning Filips, om alleen of gezamenlijk met den keizer tusschen te komen bij den hertog van Beieren ten einde dezen over te halen den Palts terug te geven, onvoldoende. Rubens deed opmerken dat het niet in Spanje's macht lag die teruggave te doen geschieden; dat men Engeland zou bedriegen met het tegendeel te laten gelooven; dat hij zelf in den tijd een schrift had opgesteld, hetwelk door koning Karel werd goedgekeurd en waarbij deze zich voldaan verklaarde met minnelijke pogingen door Spanje beproefd; dat er niet aan te denken viel door dit land den oorlog te doen verklaren aan den keizer en aan den hertog van Beieren om den paltsgraaf te herstellen in het bezit zijner staten; hij voegde er bij dat het slechts van Spanje afhing een vergelijk te treffen met Frankrijk, iets wat het doen zou in geval het verdrag met Engeland niet tot stand kwam.

Rubens' aankomst en het gunstig onthaal, dat hij bij den koning vond, verwekten al spoedig argwaan en tegenkanting bij den afgezant van Venetië, Alviso Contarini, die den koning te Greenwich ging gelukwenschen over den vrede met Frankrijk gesloten en hem vertoonde hoe de belangen van Spanje lijnrecht tegenover die van Engeland stonden en hoe een verbond tusschen de twee rijken dus ongeraadzaam was. De koning antwoordde hem, dat hij den vrede met Frankrijk had gesloten in het algemeen belang der Christenheid en, zinspelende op den veldtocht ondernomen door Lodewijk XIII tegen de Hervormden in het Zuiden van zijn land, voegde hij er bij, dat hij niet wist wat denken over dien vorst, die zoo onverwachts de Hugenoten, de natuurlijke vrienden van Engeland, had aangevallen.

De Hollandsche afgezant Joachimi vertoonde van zijnen kant « by alle occasien aen de heeren hoe schadelijk het was voor de gemeene saecke ende prejudiciabel aen de reputatie vanden coningh dat Syne Majesteit haer inliete in tractaet met Spangien. »

Dit belette niet dat de koning Rubens welwillend bleef aanhooren. In een tweede samenkomst berichtte hij hem, dat hij drie commissarissen belast had met hem over zijne voorstellen te onderhandelen: het waren lord Richard Weston, de graaf van Pembroke en sir Francis Cottington. Al spoedig had Rubens een onderhoud met hen; hij zette het doel zijner zending uiteen, zooals hij dit voor den koning gedaan had. Zij ook antwoordden dat zij zich niet tevreden konden stellen met een wapenstilstand, maar een vredesverdrag wilden aangaan en

dat het aanbod van Filips IV pogingen aan te wenden bij den keizer om den paltsgraaf zijne staten te doen teruggeven, evenmin voldoende was; dat de koning van Spanje invloed genoeg op den keizer bezat om hem de teruggave te doen beloven der landen, die hij in zijne macht had.

Den 25en Juni werd Rubens opnieuw door den koning ontvangen. Van het onderhoud, dat hij dien dag met den vorst had, leverde hij zelf verslag in drie brieven, die hij vijf dagen later aan Olivarez schreef en die zijn bewaard gebleven. Tal van ambtelijke berichten, door hem aan den Spaanschen minister gezonden, bezitten wij ook, zoodat wij van Rubens zelven vernemen wat hij verder als diplomaat te Londen verrichtte.



PORTRET VAN JUSTUS LIPSIUS — Teekening voor de uitgave van Seneca (British Museum, Londen).

In het onderhoud van den 25en Juni verzocht de koning hem, indien hij drager was van eenige voorbehouden boodschap, hem die mede te deelen, daar hij openlijk wilde onderhandelen met Spanje om geen verderen tijd te verliezen. Karel I verlangde Rubens te mogen aanzien als gevolmachtigde van Spanje en met hem de voorwaarden eener overeenkomst te sluiten zonder de komst van den beloofden gezant af te wachten. Hij herhaalde nogmaals dat het aanbod van Filips IV, om als voorspreker bij den keizer op te treden, ten einde den paltsgraaf in het bezit zijner staten te doen herstellen, onvoldoende was, dat hij bovendien en als eerste voorwaarde verlangde, dat Spanje de deelen van den Palts teruggaf, welke zijn vader Jacobus I in handen had gegeven aan aartshertog Albertus. Rubens deed den koning opmerken, dat hij geen volmacht had om te onderhandelen over die teruggave; dat dit punt voorbehouden was aan de eigenlijke afgezanten, die na hem hunne taak zouden aanvaarden, dat hij een tractaat van wapenstilstand had medegebracht, onderteekend door Filips IV, welk zou toelaten de voorwaarden der overeenkomst tusschen beide landen rijpelijk te onderzoeken en na het noodige overleg een beslissing te nemen. Koning Karel wilde echter van geen wapenstilstand hooren: hij hield er aan dat de keizer en de hertog van Beieren gevolmachtigden zouden zenden naar Madrid om daar een samenkomst te houden met de afgevaardigden van Engeland, Spanje en de overige belanghebbenden, maar eerst moest Spanje de plaatsen van den Palts, die het in handen had, teruggeven. Toen Rubens bemerkte dat de koning zoo vast besloten was zijnen eisch door te drijven, verklaarde hij dat hij hiervan bericht zou zenden aan zijn lastgevers, maar hij verlangde van zijnen kant, dat Engeland intusschentijd de overeenkomst met Frankrijk zonder gevolg zou laten. De koning gaf hem zijn woord dat hij die voorwaarde zou naleven.

Rubens deelde later op den dag van 25 Juni 1629 de verklaringen van den koning aan Weston en Cottington mede; zij vonden dat de vorst nog al ver was gegaan op den weg der toegeving en het te vreezen was dat, moest de staatsraad hieromtrent geraadpleegd worden,

zijne houding niet zou goedgekeurd worden. Zij meenden dat, na een deel van den Palts aanvaard te hebben, men het overige niet meer zou verkrijgen. Rubens keerde den 25en Juni tot den koning terug en onder voorwendsel dat hij zich niet duidelijk meer herinnerde wat des morgens gezegd was, verzocht hij hem het te herhalen, iets wat Karel dadelijk deed. Ook in tegenwoordigheid zijner ministers, die hij later ontving, drukte hij een gelijkluidende meening uit.

Rubens was niet bijzonder ingenomen met den verkregen uitslag, te meer daar hij vreesde dat in dit land, waar men zeer gemakkelijk van besluit veranderde, het wel gebeuren kon door de werking der afgezanten van Frankrijk, Venetië en Holland, dat de koning tot andere gedachten kwame. Hij had echter al wel in te brengen dat van den koning van Spanje meer geëischt werd dan deze geven kon, dat Filips toch den oorlog niet kon verklaren aan Duitschland om den vrede met Engeland te bekomen; Karel bekende dat dit wel waar kon zijn voor het oogenblik, maar dat alles zoo dadelijk niet moest afloopen en dat hij zich wel met Spanje zou verstaan, indien men daar maar beloofde op tijd en stond het mogelijke te doen. Rubens zou na dit onderhoud met den koning gaarne naar Brussel teruggekeerd zijn om verslag te brengen aan de infante over den afloop zijner zending, maar Cottington ried hem dit dringend af, zeggende dat indien hij heenging de zaak bedorven was; hij besloot dus te blijven en liet bij brief weten aan de infante wat hij te Londen verricht had.



TITELBLAD VOOR *Justi Lipsii Opera*
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

In den tweeden der brieven, die hij den 30en Juni 1629 aan Olivarez schreef, riep hij de aandacht van dien minister in op het gevaar dat dreigde van Frankrijks zijde. Twee dagen te voren was de Engelsche afgezant, Edmunds, naar Parijs vertrokken. De Fransche ambassadeur, Châteauneuf, was den dag daaropvolgende naar Engeland afgereisd; deze laatste had zijn secretaris voorop gezonden om den koning aan te raden geen verdrag met Spanje te sluiten en om hem te laten weten dat hij drager was eener volmacht tot het sluiten van een verbond tusschen Engeland en Frankrijk, ten einde met vereenigde krijgsmachten den Palts te heroveren. Richelieu had in denzelfden zin aan Weston geschreven. Rubens deed het mogelijke om te beletten dat dit verdrag, zoo gevaarlijk voor Spanje, tot stand kwame. Hij klaagde er over aan Olivarez, dat hij geen toelating had om over den vrede te handelen. « Ware dit het geval « geweest, schreef hij, ik hadde het verbond met Frankrijk binnen de vier en twintig uren doen

afspringen, ondanks den Franschen afgezant en heel zijnen aanhang, want de koning heeft mij zelf gezeid, dat het de schuld is van ons talmen, dat het verdrag is tot stand gekomen met de Franschen, die hij wantrouwt en verafschuwt. »

Uit Spanje had Rubens nog een andere opdracht gekregen : van staatswege had men hem daar wisselbrieven medegegeven, die hij moest overhandigen aan den hertog van Soubise, een der hoofden van de Fransche hervormden, die te Londen onderstand voor zijne partij was komen zoeken. Onze kunstenaar-diplomaat moest echter eerst dit geld afgeven, nadat hij zekerheid zou ingewonnen hebben, dat Karel I Soubise in de mogelijkheid zou gesteld hebben manschappen aan te werven en schepen uit te rusten en nadat hij zich zou verzekerd hebben, dat het den Engelschen koning ernst was met Spanje te onderhandelen. Eenige dagen na Rubens' vertrek hadden de ministers van Filips IV met den hertog van Rohan, Soubise's broeder en den voornaamsten aanvoerder der Hugenoten, een overeenkomst geteekend, waarbij Spanje zich verbond elk jaar drie honderd duizend dukaten uit te betalen ten einde hem in staat te stellen om in het zuiden van Frankrijk oorlog te voeren. Aan Rohan werd verder een jaarlijksch pensioen van veertig duizend dukaten en aan Soubise een van acht duizend toegezegd : zoo eerbiedigde de Spaansche koning den vrede, gesloten met zijn Franschen nabuur en zoo beschermde Zijne Katholieke Majesteit die in zijn land de ketters liet verbranden, zijn godsdienst tegen de voorvechters der nieuwe leer in het buitenland ! Rubens had de wisselbrieven, die hem te Madrid waren ter hand gesteld voor Soubise, bij zich toen hij te Brussel aankwam ; de infante, de verborgenheden der internationale politiek niet doorgrondende, meende dat het niet mogelijk was dat haar neef, nu hij verzoend was met Frankrijk, de onlusten in dit land ging aanvuren met de Hervormden te steunen en dat zij beter dit geld kon gebruiken om den oorlog tegen Holland te voeren ; zij ontlastte dus Rubens van zijnen schat. Maar toen hij te Londen aankwam, ergerde zich de teleurgestelde Soubise niet weinig zoo van het beloofde geld beroofd te zijn ; hij klaagde er bitter over, hij riep koning Karel's tusschenkomst in, hem tevens machtiging verzoekende manschappen te lichten en schepen uit te rusten. De Engelsche vorst antwoordde hem dat hij enkel die toelating zou verleenen op voorwaarde dat de koning van Spanje de belofte hield, die hij aan de Hugenoten gedaan had. Rubens liet nu de moeilijkheid van zijn toestand uitschijnen aan Olivarez ; deze had echter zijn wensch voorkomen en, bij brief van 11 Juni, hem de zending van nieuwe wisselbrieven aangekondigd. Toen deze aankwamen, had Rubens ze niet meer noodig ; Lodewijk XIII had den 28en Juni 1629 vrede gesloten met de Fransche Hervormden en hunne voornaamste hoofden, Rohan en Soubise, in genade ontvangen.

Een derde brief werd den 30en Juni door Rubens aan Olivarez geschreven, om hem mede te deelen dat de Engelsche ministers de verklaringen van koning Karel als onvoorzichtig hadden afgekeurd. Verbond Spanje zich tot niets meer dan tot een vriendelijke aansporing bij den keizer en den hertog van Beieren om den paltsgraaf zijne landen terug te geven, dan bekwam Engeland volgens hen niets dan een ijdele belofte. Daarom wilden zij dat een tijdstip werde bepaald waarop die teruggave zou gebeuren. Rubens deed hun opmerken, zooals hij reeds aan den koning had geantwoord, dat Spanje niet kon beloven wat het in zijne macht niet lag toe te staan. Karel I zag dit dan ook in en had een andere oplossing gezocht : hij sloeg namelijk voor een huwelijk te doen sluiten tusschen een der kinderen van den Paltsgraaf en den broeder van den hertog van Beieren, zonder te letten op den ouderdom der aanstaande verloofden noch op hun wederzijdsch goedvinden.

Den 2en Juli, twee dagen dus nadat deze drie brieven verzonden waren, schreef Rubens

nogmaals aan Olivarez. Het was niet te verwachten, zegde hij, dat men tot eenigen uitslag geraakte op zoo onbepaalde voorstellen als die welke hij gelast was te doen. Men moest onderhandelen op vastere gronden ; ook de koning van Engeland had dit ingezien en had besloten den 1en Augustus Cottington naar Madrid te laten vertrekken in het vooruitzicht dat men, tegen dien tijd, bescheid zou kunnen ontvangen hebben over zijne voorstellen door Rubens overgebriefd. Deze herhaalde zijn wensch naar Brussel terug te keeren om aan de infante mondelings verslag te geven over zijn zending. Maar koning Filips wilde er niet van hooren, dat Rubens Londen zou verlaten vooraleer hij zijne zending hadde volbracht ; hij schreef aan de infante dat, zoohaast zij zekerheid bekwam dat sir Francis Cottington naar Madrid zou vertrekken, zij mocht verklaren dat don Carlos Coloma de afgezant, die vroeger Spanje bij het Engelsche hof had vertegenwoordigd, naar Londen zou reizen. Hij liet terzelfder tijd den keizer en den hertog van Beieren verzoeken zaakgelastigden naar Madrid te zenden om daar de besprekingen over den vrede met Engeland bij te wonen.

Een der volgende dagen werd Rubens opnieuw door Karel I in gehoor ontvangen ; hij drukte ook aan dezen zijn wensch uit naar Brussel terug te keeren ; de koning weigerde en verlangde dat hij te Londen zou blijven om getuige te zijn van hetgeen er met den Franschen ambassadeur zou gebeuren, en, daar de vorst hem verklaarde zijn afgezant niet te zullen naar Madrid zenden vooraleer hij zekerheid had bekomen dat een Spaansche afgezant te Londen zou benoemd worden, stelde Rubens hem gerust nopens dit punt. Karel herhaalde zijne belofte geen verbond met Frankrijk tegen Spanje aan te gaan en, uit hetgene er over den Palts werd gezeid, maakte Rubens op dat Engeland zich tevreden zou stellen met de teruggave door Spanje der steden, die door Jacob I aan de aartshertogen waren toevertrouwd. Rubens was nu zeer voldaan over den gang der zaken en hoogst ingenomen met de rondborstigheid waarmede de koning hem gesproken had.

Den 20en Juli schreef Weston aan Olivarez, dat het vertrek van Cottington naar Madrid bepaald was op een der eerste dagen van de maand Augustus en terzelfder tijd sprak hij met grooten lof over Rubens die, zegde hij, zich veel moeite gegeven had en ieders achting had verworven, zoowel door zijn ongemeen kunstenaarstalent als door zijn andere hooge begaafdheden. Cottington bevestigde Weston's bericht in een schrijven aan Olivarez van denzelfden dag ; ook hij sprak met veel lof over Rubens, wiens benoeming men in Londen algemeen had goedgekeurd, omdat hij niet alleen zeer behendig was in het behandelen der staatszaken, maar ook nog de gunst van iedereen en inzonderheid van den koning had weten te winnen. Rubens zond de brieven der Engelsche staatsmannen naar Olivarez den 22en Juli 1629, terzelfder tijd als vier verschillende berichten door hem aan den Spaanschen minister geschreven. Waarschijnlijk wel werden de gunstige getuigenissen van Weston en Cottington door hem uitgelokt en bevatten zij een onrechtstreeksche verdediging tegen de klachten, welke te Madrid over zijne handelwijze in Engeland waren opgegaan. Inderdaad uit een zijner vier berichten blijkt ten duidelijkste, dat men op een zeker oogenblik aan het Spaansche hof hoegenaamd niet voldaan was over de wijze waarop hij zijn taak begreep. Olivarez had hem herinnerd dat hij niet naar Londen was gezonden om den vrede te sluiten noch om over de voorwaarden te onderhandelen, maar om te verkrijgen, dat uit beide landen wederzijds afgezanten werden gezonden die dit diplomatenwerk zouden verrichten ; Rubens had zijn machtiging overschreden, hij was te ijverig geweest en had te veel en te goed gewerkt naar den zin der heeren. In het antwoord op dit verwijt deed Rubens opmerken dat hij de hem opgedragen taak niet was te buiten gegaan, maar dat koning Karel uit zijne lastbrieven had opgemaakt, dat het hem toegelaten was de hem

medegedeelde voorstellen aan te hooren en naar Madrid over te maken. Dit had hij gedaan en had enkel bedongen, dat in afwachting van een antwoord uit Spanje geen verbond door Engeland met Frankrijk zou gesloten worden, zooals de infante hem gelast had te doen. Verder had hij zich ingespannen om Cottington te doen benoemen en dezes afreis te bespoedigen. Hij had aan den koning in algemeene bewoordingen de verzekering gegeven dat Spanje zou tusschenkomen bij den keizer en den hertog van Beieren en het antwoord van Karel I aan Olivarez meegedeeld. Hij mocht dus van zich zelven getuigen dat hij veel en nuttig werk verricht had; de feiten bevestigden dit ten volle. In de andere berichten, door Rubens aan Olivarez den 22^en^ Juli gezonden, meldt hij dat in de laatste dagen er een tegenstander opgetreden was, die de reeds verkregen uitslagen in gevaar ging brengen en tegen welken Rubens zooveel voorzorgen mogelijk had genomen. Die vijand was niemand minder dan Richelieu. De Fransche afgezant Châteauneuf was den 5^en^ Juli 1629 te Londen aangekomen en werd den 8^en^ door den koning en de koningin in gehoor ontvangen. Hij had last om mede te werken tot het groote doel van den kardinaal-minister en den keizer en den koning van Spanje, op alle punten te bestrijden. Hij sloeg dus bepaalder dan vroeger een verbond tusschen Engeland en zijn land voor om den Palts te veroveren en Duitschland te bevrijden van het juk van het Oostenrijksch huis. Om de goede gunsten van het Engelsche volk te winnen drong hij er op aan dat koning Karel zijn parlement zou bijeenroepen, dat zich zeker tegen een verbond met Spanje zou gekant hebben; die bijeenroeping zou volgens zijne berekening den val van Weston, dien hij voor een katholieke en dus voor een Spaanschgezinde aanzag ten gevolge hebben. Châteauneuf nam daarbij zijn toevlucht tot een middel, dat in Engeland krachtig moest werken, het omkoopen der invloedrijke mannen, die, zooals de graaf van Carlisle en de graaf Holland, buitensporig veel geld verteerden om hunnen rang op te houden en wier kas altijd slecht voorzien was.

Een andere zaakgelastigde van Richelieu, zekere Furston, een Engelschman van geboorte, was ook weinige dagen te voren te Londen aangekomen om in denzelfden zin als Châteauneuf te pleiten en te doen uitkomen dat Engeland meer belang had zich met koning Lodewijk dan met Filips te verstaan. Deze laatste vorst was niet te betrouwen, de eerste was bereid Spanje en het keizerrijk langs alle zijden aan te vallen in Italië, Franche-Comté, Duitschland en de Nederlanden; hij had den vrede gesloten met zijn oproerige onderdanen om dit met al zijn krijgsmacht te kunnen doen. Van Engeland verlangde hij alleen dat het zich met Holland zou verstaan om samen een vloot uit te rusten die de Spaansche kusten zou bestoken. In vergelding daarvan zou hij aan Karel I den Palts doen teruggeven. Verder moest Furston aan den grooten schatbewaarder Weston een aanzienlijke somme gelds aanbieden om dezen machtigen staatsman te winnen. De voorstellen waren verleidelijk, maar toen Cottington ze den koning mededeelde lachte deze er om, zeggende dat hij hierin de looze streken van Richelieu herkende, maar liever een verbond met Spanje dan met Frankrijk zou aangaan.

Rubens briefde dit alles aan Olivarez over en nog denzelfden dag zond hij hem den tekst der voorstellen door Karel I aan hem gedaan en den 13^en^ Juli door Weston onderteekend. Dit stuk bevestigde ten volle zijne berichten. De koning wilde een duurzame en onverbreekbare overeenkomst met Spanje sluiten en, inziende dat het van dit land alleen niet afhing den Palts te doen teruggeven, verklaarde hij als voorwaarde te stellen dat Spanje de steden van het graafschap zou teruggeven, die het bezet hield en zoo krachtig mogelijk bij den keizer en den hertog van Beieren zou aandringen om den paltsgraaf in het bezit van het overige van zijn land te herstellen. De koning toonde zich dus inschikkelijk nopens dit laatste punt, dat immer voor hem het belangrijkste was geweest. Hij had eerst op de herstelling van den beroofden vorst ten



Helena Fourment
(Pinakotheek, Munchen)

Helena Fourment
(Pinakotheek, Munchen)



Heliogr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen

21

sterkste aangedrongen in de overtuiging dat hij een duren plicht jegens zijn zuster en zijn schoonbroeder vervulde ; later, wanneer de kans van gelukken verminderde, achtte hij er zijne eer bij betrokken zijn vraag staande te houden, alhoewel hij het van lieverlede met minder aandrang en met minder hoop ging doen ; nu had hij zijn eisch in zooverre gematigd dat hij van Spanje niet meer vroeg dan wat het kon beloven en uitvoeren. Werden die voorwaarden te Madrid aanvaard dan vertrok Cottington dadelijk naar Madrid.



De familie van Balthasar Gerbier (Brok uit de schilderij van Windsor-Castle).

Zoo had Rubens verkregen wat hij last had te vragen en hiermede achtte hij zijne zending afgeloopen. Hij hoopte nu terug te mogen keeren en echter zou hij nog zeven maanden en half te Londen vertoeven. De vertraging van zijn vertrek werd veroorzaakt door allerlei hindernissen en tegenwerkingen, die de afreis der afgezanten kwamen beletten. Don Carlos Coloma was tot ambassadeur te Londen benoemd ; den 17en Augustus vernam Rubens het van Olivarez en dadelijk deelde hij die tijding aan den koning mede, die er zeer mee ingenomen was en beloofde dat Cottington in het begin van September zou scheep gaan. Maar drie maanden verliepen er en nog maakte de Spaansche gezant geen toebereidselen om Brussel te verlaten ; men begon er zelfs van te spreken hem door den markies van Mirabel, Filip's afgezant te Parijs, te vervangen. Groote ontstemming volgde hieruit bij de Engelsche ministers : Weston verklaarde dat hij de onderhandelingen voor afgebroken hield en dat de Franschen gelijk hadden, wanneer zij beweerden, dat Spanje Engeland om den tuin wilde leiden. Rubens zelf

was erg verstoord over dit uitstel en voelde zich vernederd, dat men het door hem gegeven woord niet hield. « Ik acht die vertraging zoo erg, schreef hij den 24^{en} November aan de Infante, « dat ik het uur verwensch waarop ik in dit land gekomen ben. »

Men had geen ongelijk zich boos te maken te Londen; het was echter geen louter moedwil van zijn vorsten, die Coloma te Brussel hield. De zaken van den oorlog tegen Holland gingen slecht voor de Spaansche Nederlanden. Wezel werd ingenomen den 19^{en} Augustus 1629, 's Hertogenbosch gaf zich over den 14^{en} September; Spinola, de bekwame veldheer, was nog altijd in Spanje, Coloma had hem als opperbevelhebber des legers vervangen; men kon dezes diensten kwalijk missen en Isabella dacht er inderdaad ernstig aan Mirabel in zijne plaats naar Londen te zenden. Maar wanneer koning Filips van Rubens vernam dat Cottington op het punt stond naar Spanje te vertrekken, gaf hij bevel dat Coloma terstond op reis zou gaan. Het duurde echter nog een heelen tijd eer hij zich inscheepte; den 20^{en} December was hij nog niet te Duinkerken, te Londen werd men meer en meer het wachten moe en liet dit dan ook aan Rubens blijken. Om eenige voldoening te geven aan de ongeduldigen zond deze den 26^{en} December zijn schoonbroeder Hendrik Brant, die nog altijd bij hem was gebleven, naar Dover om den Spaanschen afgezant te gaan ontvangen en hem naar Londen te begeleiden. Eindelijk ontscheepte Coloma den 7^{en} Januari 1630; den 11^{en} kwam hij in de hoofdstad aan, den 13^{en} werd hij met groote plechtigheid door den koning in het paleis van Whitehall in gehoor ontvangen. Rubens had de overtuiging dat hij niet langer meer in Engeland zou opgehouden worden, maar nogmaals werd hij in zijne verwachting teleurgesteld. De nieuw aangekomen afgezant had van hem inlichtingen en raadgevingen noodig en gebruik makende van de machtiging hem hiertoe uit Madrid verleend, hield hij den schilder-diplomaat nog zes weken bij zich.

Van zijnen kant verlangde Cottington vurig naar Madrid te vertrekken; hij verklaarde aan Rubens dat het een wonderwerk was den koning zoover gebracht te hebben, dat hij den brief van 13 Juli had laten schrijven, maar dat, indien de omstandigheden nu niet met goeden uitslag bekroond werden, hij, Cottington, een verloren man was. Met ongeduld zagen hij en Weston het aan hoe men te Madrid het beantwoorden van dit stuk uitstelde. Rubens kon hierop geen voldoenden uitleg geven; misschien wachtte men ginder tot Cottington daar zou aangekomen zijn om de noodige verklaringen te verleenen. Cottington verzekerde dat hij als afgezant niet anders spreken zou dan zooals koning Karel het gedaan had: moesten zijne voorstellen niet aangenomen worden, dan zou hij dadelijk terugkeeren. Weston sprak in denzelfden zin; de vrede, zegde hij, zou in een uur of in het geheel niet gesloten worden.

De afgezanten van Holland, Venetië en Frankrijk stelden alle mogelijke middelen in het werk om Cottington's vertrek tegen te houden. Richelieu vroeg nu zelfs niet meer dat Engeland schepen zou zenden naar de Spaansche kusten; hij verlangde nog enkel dat koning Karel aan zijn onderdanen zou toelaten een maatschappij tot stand te brengen om de Spaansche bezittingen in Oost- en West-Indië aan te vallen; hij verzekerde daarenboven dat hij uit goede bron wist dat de koning van Spanje geen der steden van den Palts zou teruggeven, dat don Carlos Coloma niet naar Londen zou gaan en voegde er bij wat hij verder weten of verzinnen kon om het zenden van den Engelschen gevolmachtigde tegen te houden. Dit alles vermocht niets. Op aandringen van Rubens teekende de koning den 30^{en} October de geloofsbrieven van Cottington als afgezant bij den koning van Spanje en drie dagen later vertrok de benoemde diplomaat. Rubens had hem paspoorten van de infante bezorgd voor twee schepen, waarvan het eene geladen was met koopwaren, welke de Engelsche staatsman, die tevens een handelaar was, in Spanje zou zoeken te gelde te maken. Cottington zette koers op Lissabon, waar hij ontscheepte

en van waar hij den 24en December naar Madrid vertrok. In de maand Januari 1630 kwam hij in de Spaansche hoofdstad aan.

Gedurende heel den tijd dien Rubens na den 13en Juli te Londen doorbracht had hij de handen vol om het ongeduld der Engelschen te paaien, om de traagheid der Spanjaards te overwinnen en om de kuiperijen der vijandelijke afgezanten onschadelijk te maken. Hij volbracht die taak in geweten en met den besten uitslag. Dat men onrechtvaardig jegens hem geweest was te Madrid zag men daar weldra in. Den 20en Augustus werd er een staatsraad gehouden, waarin men de berichten en stukken las door hem in Juli gezonden. Uit deze bleek hoe hij in zijne zending geslaagd was. De heeren gaven dan ook hunne volle goedkeuring aan al wat hij gedaan had en stemden hem bedankingen. In eene vergadering van denzelfden raad, den 28en October gehouden, werden andere brieven van Rubens gelezen en weer werd Olivarez gelast hem te danken over de kostelijke inlichtingen, die hij uit Londen gezonden had en om hem de voldoening van het gouvernement uit te drukken over het beleid waarmede hij zich van zijne taak gekweten had.

Niet alleen door zijne lastgevers werden zijne verdiensten als staatsman erkend, ook in Londen genoot hij hoog aanzien bij den koning en bij zijne voornaamste staatslieden. In Augustus had Cottington in het prinselijk paleis, dat hij bewoonde, een prachtig feest te zijner eere gegeven en tot op het oogenblik van zijn vertrek naar Madrid hield de aanstaande gezant hem op de hoogte van al wat hem dienstig kon zijn te weten en won hij zijn raad in over alles wat met Rubens' zending in betrekking stond. In het begin van October bezocht de schilder-diplomaat Cambridge; hij werd er met groote eerbewijzen ontvangen en de Senaat der hooge-school riep hem tot *Magister in Artibus* uit, en kende hem aldus de hoogste onderscheiding toe, die aan een kunstenaar kon verleend worden. De koning had hem altijd met de meeste minzaamheid en voorkomendheid behandeld. Den 3en Maart 1630, toen hij op het punt stond te vertrekken, ging hij afscheid nemen van Karel I en van de koningin; bij die gelegenheid schonk de koning hem den persoonlijken titel van ridder en den met edelsteenen versierden degen, waarmede hij hem ridder had geslagen, alsook den ring, dien Z. M. aan den vinger droeg en een hoedband met diamanten bezet. Ring en hoedband had de vorst van Gerbier gekocht en vijfhonderd pond sterling betaald. Den 24en Maart 1638 ontving Lionel Wake, de Antwerpsche koopman, nog van Endymion Porter een gouden ketting, wegende 82 oncen en 7 denieren, om die in naam van den koning en zoo spoedig mogelijk aan Rubens te overhandigen. De koning betaalde aan Gerbier de kosten van huisvesting en onderhoud van Rubens, van dezes schoonbroeder en gevolg; de rekening loopende van 17 December 1629 tot 4 Maart 1630 is ons bekend en bedraagt 128 pond, 2 schellingen en 7 stuivers. De ambassadeur van Venetië te Londen schreef aan zijn gouvernement dat het niet mogelijk was een afgezant, hoe uitstekend hij ook mochte zijn, grooter onderscheiding toe te kennen. Wanneer de vrede eindelijk gesloten was, deed koning Karel in December 1630 Rubens' riddersdiploma opmaken: wij schenken hem dien adellijken titel, zegt de vorst, « uit hoofde van de verkleefdheid en de verdienste » jegens ons en onze onderdanen, van de ongemeene toewijding aan zijn eigen koning en van » het beleid waarmede hij gewerkt heeft aan het herstellen der goede verstandhouding tusschen » de kronen van Engeland en Spanje. » Hij stond hem daarenboven toe bij zijn wapenschild een stuk te voegen dat aan zijn eigen koninklijk wapen ontleend was, namelijk een kwartier met gouden leeuw op rood veld, dat Rubens bovenaan ter linkerhand in zijn schild plaatste (1).

(1) Het feit dat Rubens ridder geslagen werd door Karel I is onbetwistbaar. De echtheid van den brief, toehoorende aan

Die eerbewijzen en lofspraken had hij ruimschoots verdiend. Hij had zich onderscheiden door zijn zakenkennis, zijn ijver, zijn doorzicht. Met Olivarez had hij een buitengewone drukke briefwisseling onderhouden : niet alle berichten, die hij den minister zond, zijn bewaard gebleven, maar in het tijdperk over welk diegene loopen die in het staatsarchief van Spanje zijn neergelegd, vinden wij de drie lange brieven gedagteekend van 30 Juni 1629, één van 2 Juli, één van 6 Juli, vier van 22 Juli, zes van 24 Augustus, één van 2 September, zes van 21 September en één van 14 December. Hij onderhield zich in die brieven, wel is waar, alleen over staatszaken, maar hij sprak niet enkel van de onderhandelingen tusschen Spanje en Engeland, hij zond ook berichten over al wat er daarbij van politiek belang te zijner kennis kwam. Hij meldde onder andere de pogingen door den hertog van Savooien aangewend ten einde koning Karel te bewegen zich aan de zijde van Frankrijk te scharen in den veldtocht door Lodewijk XIII in Italië ondernomen om den hertog van Nevers in het bezit van het hertogdom van Mantua te stellen, een voorstel dat door den Engelschen vorst werd verworpen en voor gevolg had dat Rubens, die totdan in groote vertrouwelijkheid met den afgezant van Savooien verkeerd had, zich verder niet meer met hem inliet. Hij hield zich voortdurend bezig met het gevolg dat de vrede met Engeland zou hebben op het sluiten van een verdrag tusschen de Spaansche Nederlanden en Holland ; hij achtte dat zonder koning Karel's tusschenkomst dit verdrag niet zou tot stand komen en dat door bemiddeling van den Engelschen vorst de verzoening gemakkelijk zou verwezenlijkt worden. Hij had immer het oog gericht op den uitslag dien zijn zending voor zijn vaderland kon hebben en dit vooral lag hem aan het hart in zijn werken voor den vrede. Hij achtte dat de koning van Engeland aan Cottington last moest geven in vergoeding der steden van den Palts den koning van Spanje aan te bieden niet enkel een verbond met hem tegen Frankrijk te sluiten, maar ook al zijn gezag te gebruiken om de Hollanders over te halen een redelijke overeenkomst met Spanje te aanvaarden, en indien zij dit weigerden, hen los te laten en zelfs met dit land tegen hen een verbond aan te gaan. Hij geloofde dat dit zonder veel moeite te verkrijgen was. De koning van Engeland toch had met groot spijt gezien hoe Wezel in de handen der Hollanders was gevallen, de tranen waren hem bij die tijding in de oogen gekomen, verzekert Rubens, en de inneming van 's Hertogenbosch had hem niet minder pijnlijk aangedaan.


EENE DOCHTER VAN BALTHASAR GERBIER
Teekening (Museum, Weimar).

graaf Alex. van der Stegen te Leuven, waarbij hem zijn titel wordt toegekend, werd betwist door Alfons Wauters (*L'Art*. III, blz. 206).

Van de vooruitzichten betreffende den vrede tusschen Noord- en Zuid-Nederland moest zich niets verwezenlijken. Wanneer Cottington in Madrid en Coloma in Londen het sluiten van het vredeverdrag officieel in handen genomen hadden, verliep er nog bijna een jaar eer zij hunne taak ten einde voerden. De vrede werd geteekend den 15en November 1630; hij herstelde de vriendschappelijke betrekkingen tusschen Engeland en Spanje zooals die in het verdrag van 1604 waren bedongen. Beide vorsten zouden elkanders vijanden niet bijstaan en de koning van Engeland zou krachtdadig de overeenkomst tusschen Spanje en de afgescheiden Nederlanden bevorderen, zooals Filips door een persoonlijk schrijven beloofde het mogelijke te doen om van den keizer en de keurvorsten te bekomen dat de paltsgraaf in zijn bezittingen zou hersteld worden. Maar bij die vriendschappelijke belofte bleef het nu als vroeger en gedurende vijftien jaar zou de oorlog van Spanje en de Spaansche Nederlanden tegen de Vereenigde Provinciën voortduren, te land en ter zee, in Europa en in Indië, zonder dat Engeland iets noemenswaardigs verrichtte om hem te stuiten. Eerst in 1645 werden de onderhandelingen aangeknoopt, die tot den vrede van Munster en helaas! ook tot de opoffering van de belangen der Belgische gewesten moest leiden.



THEODOOR MAYERNIUS
Teekening (British Museum, Londen).

Rubens had zich te beloven van zijn verblijf in Engeland, hij was zeer ingenomen met de schoonheid van land en menschen; hij vond het leven genoegelijk en trof er eene weelde en pracht aan, die bewezen dat het volk rijk en welvarend was. Niet alleen werd hij als diplomaat op de meest eervolle wijze onthaald, ook als kunstenaar en oudheidkundige bracht hij er aangename dagen door. Zoo kreeg hij er menige verzameling van schilderijen, standbeelden en oude inschriften te zien: in de eerste plaats de beroemde antieke marmers van Arundel, wier bezitter hij sedert lang kende; dan de schilderingen van den koning en van wijlen den hertog van Buckingham, bij wiens weduwe hij de kunstschatten herzag, die hij aan den beruchten gunsteling weinige jaren te voren had verkocht (1). Verscheiden geleerden bezocht hij: Cotton, den grooten oudheidskenner, Boswell, den kunstminnenden staatsman; ook Drebbel, den uitvinder, ontmoette hij. Hij schreef aan zijne vrienden Dupuy, Peiresc en Gevartius en liet zich naar gewoonte met hen weinig over politiek uit, maar uit hetgeen hij zegt over zijne verdere bevindingen, kan men gemakkelijk opmerken dat toen hij

(1) Le robbe del ducca di Buckingham sono ancora tutte in essere tanto le pitture quanto le statue, gemme e medaillie et il palazzo e mantenuto in ordine come fu nella sua vita (Manuscrits de Peiresc, Bibl. nat. de Paris, Français 9532. Nota van Rubens' hand).

het kanaal overstak, hij zich Engeland als een barbaarsch gewest had voorgesteld, in vergelijking vooral met Italië, en dat zijne verrassing bij nader kennisneming zooveel te aangenamer was.

RUBENS' WERKZAAMHEID ALS SCHILDER TE LONDEN. — Als schilder verrichtte hij weinig gedurende de negen maanden, die hij te Londen doorbracht, maar hij bleef toch niet geheel werkeloos. Al de stukken, die hij daar vervaardigde en die ons bekend zijn, staan rechtstreeks in betrekking met zijn verblijf in Engeland; hetzij ze de zending herdenken waarmede hij gelast was, een nationaal Engelsch onderwerp behandelen of portretten leveren van personen, die hij te Londen ontmoette.

Het gewichtigste stuk is zijne *Minerva den Vrede tegen den Oorlog beschermende* (*Œuvre*. Nr 825), een allegorische verheerlijking van den Vrede, tot wiens voorspreker hij zich gemaakt had bij Karel I. Het stuk werd door hem aan dezen vorst aangeboden gedurende des schilders verblijf in Engeland, het werd met de verzameling van den koning na dezes dood gekocht en kwam in bezit der familie Doria van Genua. Van deze ging het over in 1802 aan den heer Buchanan, later werd het eigendom van den markies van Stafford, eersten hertog van Sutherland, die het in 1828 aan de National Gallery te Londen schonk.

Het is een allegorisch tafereel, gelukkig van opvatting, rijk van uitwerking. De Vrede is voorgesteld als bron van geluk en weelde. Met naakt bovenlijf zit de Godin te midden van het tooneel, uit hare gezwollen borst een straal melk spuitende in den mond van haar jongste kind, drie andere kleinen naderen tot de weldadige voedster, gezond, gelukkig, vriendelijk samengestrengeld in elkanders armen. De oudste houdt haren schoot open, waarin een klein gevleugeld genius vruchten laadt; de jongste houdt een druif in de hand. Ter linkerzijde hurkt Pan, de god der velden, neder, die een hoorn van overvloed, waaruit vruchten borrelen, de naderende kleinen aanbiedt. Achter hem ziet men den Rijkdom, die met een vaas vol zilverwerk komt aangedragen en de Vreugde, die dansende, met kleppers en rinkeltrom, aanhuppelt. In de hoogte fladdert een minnegoodje met Mercurius' staf in de hand, die een kroon voor den Vrede aanbrengt. Achteraan staat Minerva gewapend met hare lans, den helm op het hoofd en Mars achteruit drijvende. Met uitgetogen zwaard komt de oorlogsgod aangestormd op den Vrede; Nijd en Verderf volgen hem. In het verschiet ziet men de vlammen en den rook opstijgen boven de velden verwoest door den krijg. De groep van den Vrede, Pan, de Rijkdom en de Vreugd zijn bijzonder fraai; de naakte vleezen der vrouwen, de rijke draperij, die de Rijkdom om de lenden draagt, vormen heerlijke glanspunten; fraaier nog is de groep der kinderen, zoo echt naïef, zoo natuurlijk aanvallig. De schilderij heeft ongelukkiggerwijze geleden, de kleuren zijn verdonkerd, de achtergrond is zwart geworden en verdoofd is ook de lichtgloed, die eens uit de heldere deelen van het werk glom; het paneel en de verf zijn geborsten en onhandig hersteld.

Rubens schilderde het stuk in het huis van zijn vriend Balthasar Gerbier, bij wien hij woonde; in hetzelfde huis vond hij een deel zijner modellen: Gerbier's vrouw zat voor de godin van den Vrede, en zijne kinderen voor de knapen en meisjes, die in het tafereel voorkomen. Wij vinden dezelfde vrouw en dezelfde kinderen weer in een groep, waarin Rubens Gerbier's vrouw schilderde met een kind op haren schoot en drie andere, een jongen en twee meisjes, voor haar staande (*Œuvre*. Nr 956). De oudste ons gekende eigenaar van het stuk was de graaf Radnor, de laatste Mrs Culling Hanbury te Badwell Park-Hatfield. Wij kennen het stuk slechts uit de gravuur van Mac-Ardell; wanneer het in 1902 te Londen tentoongesteld was, werd er de echtheid van betwijfeld.

In de koninklijke verzameling in Windsor Castle bevindt zich een groote schilderij, voorstel-

lende Gerbier's vrouw met vier harer kinderen zooals Rubens die schilderde, bij welke gevoegd zijn Balthasar Gerbier en zijn overige vijf spruiten. Het stuk is zoomin van Rubens' als van van Dijck's hand: het is een kopie van het werk van den eerste, bij het welk een onbekende de overige figuren gevoegd heeft.

In de verzameling van graaf Spencer te Althorp ziet men het portret van een der meisjes uit het vorige stuk (*Œuvre.* Nr 957); het lieve kind met de groote oogen en het blonde krullebolletje, dat in de Allegorie van den Vrede eene druif in de hand houdt en in het Gerbiersche familiestuk met den arm op de knie der moeder leunt. Het Museum van Rijsel bezit een oude kopie van dit kinderportret.

Rubens behandelde korten tijd nadien het onderwerp *Minerva den Vrede tegen den Oorlog beschermende* in een stuk, dat veel overeenkomst heeft in de samenstelling met dat welk hij maakte voor Karel I en dat zich in de Pinakotheek van Munchen bevindt (*Œuvre.* Nr 826). De personen zijn nagenoeg dezelfde maar anders geschikt. Hij liet het werk door een leerling aanleggen, hertoetste het en liet het fruit op den voorgrond door Snijders schilderen.

In een stuk, dat hoogstwaarschijnlijk ook gedurende Rubens' verblijf te Londen werd geschilderd en zich nu in het Dulwich-College bevindt, herhaalde hij haast geheel onveranderd het figuur van den Vrede, dien hij hier tot eene Venus omschiep. Ook deze laat hij de melk uit hare borst spuiten naar een kindje, dat op hare knie zit en Cupido verbeeldt; een geharnaste krijger (Mars?) ziet over den schouder het liefelijk tooneel aan, zooals Tiziano's verliefden naar hunne minnaressen kijken (*Œuvre.* Nr 704).

Toen Rubens in Engeland verbleef leefde er daar een man, dien men hem als een natuurwonder moet getoond hebben en wiens portret hij dan ook schilderde; het was Thomas Parr, « Old Parr » zooals men hem noemde (*Œuvre.* Nr 1017). Het stuk bevindt zich tegenwoordig in de verzameling van den heer Maurice Kann te Parijs. Een gelijktijdig opschrift te lezen op de achterzijde van het paneel luidt: « Dit is het portret van Old Parr geschilderd door Rubens « wanneer hij ambassadeur te Londen was. Parr was toen 142 jaar oud en stierf in den ouderdom van 145 jaar. » Veel bijzonders is er aan het portret niet te zien en in geen geval zou men het model den fabelachtigen leeftijd toekennen, waarvan geschiedenis of overlevering gewaagt. Hij ziet er een kloek oud man van 70 à 80 jaar uit, met wit haar, witten baard, blozend aangezicht, lang smal hoofd, kaal voorhoofd, half toegeknepen en scherpziende oogen; een strookje linnen om den hals, een rood kleed op de borst en daarover een pelzen mantel. Het portret is met gemakkelijk, vlug penseel en toch met zorg geschilderd.

Rubens conterfeitte ook Theodorus Turquetus Mayernius, geneesheer van koning Jacobus I en van Karel I, dien onze kunstenaar ongetwijfeld aan het hof leerde kennen (*Œuvre.* Nr 993). Hij beeldde hem af in een leunstoel gezeten met de eene hand op den arm van den stoel, de andere op de knie rustende; nevens hem staat een beeld van Esculaap. Het is een zwaarlijvig man streng van uitzicht, dragende een vollen baard en kort haar. Het stuk werd gegraveerd toen het aan Dr Mead toehoorde, in wiens veiling het verkocht werd in 1754; sedert dien ging het door verscheiden handen, in 1848 werd het aangekocht door het koninklijk College der geneesheeren. Het British Museum bezit naar hetzelfde model eene teekening in zwart krijt (*Œuvre.* Nr 1513), het aangezicht in waterverf gekleurd, hetzelfde forsche hoofd met rechtlijnigen neus, breede kaken, kort haar, langen kinnebaard. De man staat recht, met de linkerhand een boord van den mantel vasthoudende die van zijn schouders nederdaalt. De teekening is ongetwijfeld van Rubens, de schilderij hebben wij niet gezien en in aanmerking nemende het verschil van houding en baard mag men er aan twijfelen of deze laatste wel van zijn hand is.

Hij teekende nog een paar vreemde gasten, die aan het Engelsch hof verschenen, toen hij te Londen verbleef, een Siameeschen afgezant en een Siameeschen priester, beide in nationale kleederdracht (*Œuvre.* Nrs 1531-1532. De teekeningen, die aan bijzonderen toehooren, zijn in ruimer kring bekend geworden door de fac-simile gravuren van W. Baillie. Op eene dezer staat te lezen : « De Siameesche afgezant, die aan het hof van Karel I kwam en naar wien Rubens » deze teekening maakte vóór hij Engeland verliet in het jaar 1630 ; » op de andere : « Een » Siameesch priester, aan het hof van koning Karel I aangekomen in het gevolg van den » Siameeschen afgezant op het oogenblik dat Rubens zich bereid maakte Engeland te verlaten » en naar welken deze uitstekende kunstenaar niettemin tijd vond om de hooger staande » teekening te maken. »

Voor den koning schilderde hij nog een *Sint-Joris*, patroon van Engeland *(Œuvre.* Nr 435). Aan den heilige leende hij de trekken van Karel I ; de heilige Agnes, die door den ridder verlost wordt, stelde hij voor onder de gedaante der koningin. Het landschap, waarin het tooneel is geplaatst, geeft het zicht op de vallei der Teems met het kasteel van Richmond weer. Volgens een brief van 6 Maart 1630 zou Rubens de schilderij naar Antwerpen gezonden hebben om als herinnering aan zijn verblijf in Engeland te dienen. Walpole meent, dat het slechts een kopie was, die den schilder medenam. (1) Het oorspronkelijke werk of een der vele herhalingen, die er van bestaan, hoort sedert 1814 aan de koninklijke familie van Engeland toe en bevindt zich nu in Buckingham Palace.

Verder maakte hij een grauwschildering, die als model diende voor een zilveren schenkkan met schotel, die door den beroemden Antwerpschen zilverdrijver Theodoor Roegiers voor Karel I uitgevoerd werd *(Œuvre.* Nr 688). De schildering hoort tegenwoordig toe aan de National Gallery van Londen. Op den buik der kan staat het *Oordeel van Paris* afgebeeld met Jupiter, Neptunus en twee godinnen als getuigen. Op den bodem der schotel, de *Geboorte van Venus*. De godin stijgt uit de golven, vergezeld door vier nymfen en twee zeegoden ; op den rug van eenen dezer is een der nymfen gezeten. In de hoogte zweven engelen, die een festoen van schelpen dragen en ziet men de winden verbeeld door blazende hoofden. Op den boord, nymfen en kleine geniussen op dolfijnen rijdende, Neptunus en een godin, Psyche en Cupido. Waarschijnlijk werd de schenkkan naar Rubens' teekening uitgevoerd in 1636. Den 8en November van dit jaar toch schreef Gerbier aan den grootmaarschalk, graaf van Arundel, dat hij aan Rubens den brief van dien staatsman gezonden had, waarbij hij hem order gaf de teekeningen door Rubens gemaakt als modellen van kannen naar den Haag te zenden.

Volgens een eeuwenoude overlevering, die nimmer werd tegengesproken, haalde Rubens koning Karel over om de kartons van Rafaël's tapijtwerk, *de Handelingen der Apostelen*, te koopen. De stukken bevonden zich toen nog ten getalle van zeven in bezit der afstammelingen van Bernard van Orley te Brussel, aan welken schilder paus Leo X den last had opgedragen ze in een weverij zijner stad te laten uitvoeren. De beroemde werken zijn sedertdien in bezit van den Engelschen Staat gebleven en zijn nu tentoongesteld in South-Kensington-Museum te Londen.

Na den 3en Maart afscheid van den koning te hebben genomen, vertrok Rubens niet dadelijk ; twee dagen later nog bracht hij te Chelsea een bezoek aan den Hollandschen afgezant Albert Joachimi. Denzelfden dag schreef deze laatste aan de Staten-Generaal een brief, waarin hij verslag leverde van hun onderhoud. Rubens kwam de tusschenkomst van den afgezant

(1) HORACE WALPOLE : *Anecdotes of Painting.* London, 1871. Page 163.

inroepen om de verlossing te bekomen der bemanning van een Duinkerksch vaartuig, dat door een Hollandsch oorlogschip op de kusten van Engeland gedreven en daar buit gemaakt was ; de manschappen, dertig in getal, werden te Rotterdam gevangen gehouden. Verder liep het gesprek over de politieke toestanden. Rubens verzekerde, dat de vrede tusschen Engeland en Spanje zou gesloten worden ; hij gaf hoog op van de goedheid van den koning van Spanje en van de infante Isabella ; hij drukte den wensch uit, dat de onderhandelingen over den wapenstilstand tusschen Spanje en Holland zouden voortgezet worden. Hij sprak ook met grooten lof van prins Frederik-Hendrik, van wien hy de eere had van gekent te wesen, en bood zijne goede diensten aan om een overeenkomst tusschen beide landen te sluiten.

RUBENS' TERUGKEER UIT ENGELAND. — Den 6en Maart verliet hij Londen om zich te Dover in te schepen. Daar werd hij door een onvoorzien voorval nog een heelen tijd opgehouden. Verscheiden katholieke jonge lieden van beide geslachten, die uit Engeland naar het vasteland wilden oversteken, de jufvrouwen om in het klooster te treden, de jonge mannen om in een Jezuïeten-college hunne studiën te gaan voltooien, meenden hiertoe eene gunstige gelegenheid te vinden door de reis te ondernemen in gezelschap van den zaakgelastigde Zijner Katholieke Majesteit. Maar de Engelsche wetten verboden dat, behalve de kooplieden, iemand het land verliet zonder bijzondere toelating: order werd dus gegeven door sir John Coke, secretaris des konings, die van het geval gehoord had, aan den lord-bewaarder der vijf havens, Rubens' vertrek te beletten. Dit bevel werd uitgevoerd en het schip werd in de haven gehouden. Eene heele diplomatieke onderhandeling werd tusschen den Spaanschen afgezant en de Engelsche ministers gevoerd naar aanleiding van dit verbod. Wij kennen er den uitslag niet van, en weten alleen dat Rubens hierdoor nog lange dagen te Dover werd opgehouden. Hij scheepte zich eindelijk omstreeks den 23en Maart in. Geen twijfel of hij begaf zich eerst naar Brussel om de infante rekenschap te geven van zijn zending. In de eerste dagen van April 1630 was hij in Antwerpen teruggekeerd. Den 6en dier maand schreef Balthasar Moretus aan Jan van Vucht : Mr. Reubens ist den lesten van Engeland gekomen. (1) Twee dagen later schreef hij aan een anderen bekende : De heer Rubens is uit Engeland teruggekeerd en hoopt het beste van den vrede met Engeland. Binnen het jaar van zijn terugkeer werden hem de onkosten zijner reis betaald, deze bedroegen de som van 12,374 ponden Vlaamsch, waarvan het laatste deel, 6,374

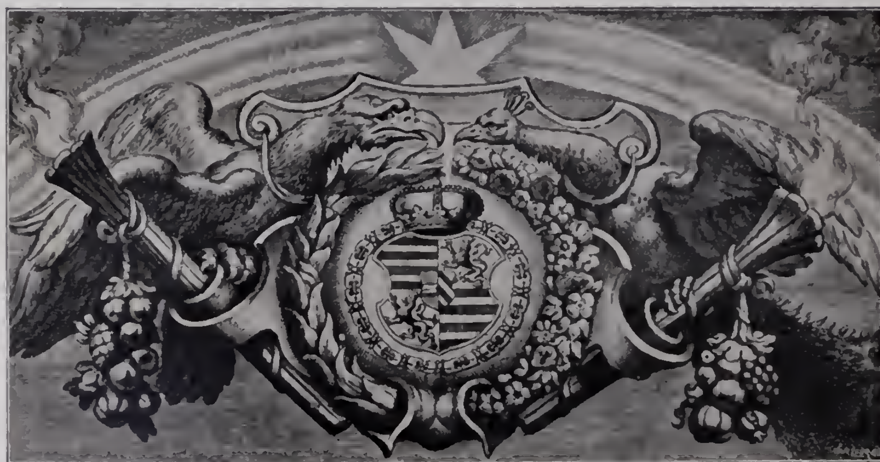


DE H. FAMILIE (Museum, Keulen).

(1) Het klad van den brief in het archief van het Museum Plantin-Moretus is niet van Moretus' hand, maar van een klerk die er een eigen spelling op nahield ; de woorden *den lesten* moeten niet verstaan worden als *den laatsten Maart* maar als *ten laatste, eindelijk.*

pond, hem op order der infante geteld werd den 24en Maart 1631. (1) Misschien was in die som wel de vergoeding begrepen hem toegekend voor zijne reizen in 1627, voor welke hij geene schadeloosstelling genoten had. Waarschijnlijk ook ontving hij alsdan van de infante, als blijk harer hooge voldoening over de wijze waarop hij zich van zijne zending gekweten had, de zilveren schenkkan met schotel, die zich in zijne nalatenschap bevond en bij gemeenschappelijke overeenkomst der erfgenamen aan zijne zonen Albertus en Nikolaas gelaten werd. De laatste der twee werd er eigenaar van en ten huidigen dage bevindt zij zich nog in het bezit van een zijner afstammelingen, baron Constantijn de Borrekens, te Antwerpen. Op den buik der kan is de Triomf van Venus afgebeeld, op den bodem der schotel Suzanna met de oude boeven. De boord der schotel, zoowel als de hals, voet en oor der kan zijn met spelende kinderen en allerlei sieraadwerk verrijkt. Op den boord der schotel is het naamcijfer van Albertus en Isabella aangebracht. Het is een meesterstuk van drijfwerk, geheel in Rubens' trant maar niet bepaald naar een zijner werken uitgevoerd. (2)

Den 16en Juli 1631 stond Filips IV hem insgelijks den titel van ridder toe. Hij deed het op verzoek van den Raad van State te Brussel, gesteund door de infante, die zijne uitmuntende gaven als schilder en de diensten, die hij aan den koning in gewichtige zaken bewezen had, deden gelden.



Plaatje op den Titel van BALTHASAR CORDERIUS, *Catena patrum Graecorum in Sanctum Joannem* naar de gravuur van Cornelis Galle.

(1) JULES FINOT *Documents relatifs à Rubens conservés aux Archives du Nord* (*Rubens-Bulletijn*. III, blz. 128).
(2) P. GÉNARD · *L'Aiguiere de Rubens* (*Rubens-Bulletijn*. I, blz. 226).



Paris' Oordeel (Museum, Madrid).

HOOFDSTUK IX

EERSTE JAREN NA RUBENS' TWEEDE HUWELIJK 1630-1634

Rubens' tweede huwelijk. — Portretten van Helena Fourment. — Nieuwe bemoeiingen in de politiek. — Zijne tusschenkomst in de oneenigheid tusschen Maria van Medici en Lodewijk XIII. — Onderhandelingen met de Vereenigde Gewesten der Nederlanden. — Werken van dien tijd.



Helena Fourment als Magdalena (Dulwich College).

Rubens teruggekeerd in Antwerpen. — Gedurende de eerste maanden na zijn terugkeer in Antwerpen verneemt men weinig belangrijks over Rubens. Den 1en Juni 1630 verschijnt hij voor de Schepenen, met zijnen vriend Cornelis van der Geest, om eene gunstige verklaring af te leggen over het gedrag en de bekwaamheid van zijn leerling, Willem Panneels, die zich naar den vreemde begaf en een getuigschrift verlangde. Den 27en April 1629 had de koning hem secretaris genoemd van zijnen bijzonderen raad, en den 7en Juni 1630 legde hij te Brussel in die hoedanigheid den eed af. Den 10en Augustus zendt hij een langen brief aan Peiresc over verschillende punten van oudheidkunde. Ook aan Pierre

Dupuy schrijft hij in de maand October, maar met den eene zoomin als met den andere wordt de vroegere regelmatige briefwisseling heraangeknoopt; jaren verloopen er vooraleer hij aan den eerste van beiden nog eenige tijding laat geworden. Met de politiek houdt hij zich, in de eerste maanden, zoo weinig mogelijk bezig, na zijne afwezigheid van meer dan anderhalf jaar had hij natuurlijk de handen vol om allerlei dringende zaken in orde te brengen.

ZIJN TWEEDE HUWELIJK. Maar vóór het jaar ten einde was zou zich een zeer gewichtige gebeurtenis in zijn leven voordoen. Den 6en December 1630 trad hij, de nu drie-en-vijftigjarige, voor de tweede maal in den echt en de vrouw van zijn keus was een zestienjarige. Zij hiet Helena Fourment en was het elfde kind van Daniël Fourment, een koopman in zijde en tapijten en van Clara Stappaerts. Zij was gedoopt in O.-L.-V.-kerk den 1en April 1614. Haar broeder Daniël, die 22 jaar ouder was dan zij, was in 1619 getrouwd met Clara Brant, de zuster van Isabella, Rubens' eerste vrouw. Met deze beiden en met andere leden der familie Fourment was Rubens dus sedert jaren in betrekking. Hij schilderde, zooals wij reeds zegden, Clara Fourment, Helena's zuster en haar man Petrus van Hecke, rond 1620; een andere harer zusters, Susanna Fourment, de vrouw met den strooien hoed, was zijn meest geliefkoosd model.

Rubens had Helena Fourment jaren vroeger reeds opgemerkt, hij beeldde haar af in *de Opvoeding van Maria*, uit het Antwerpsch Museum, toen zij tien of elf jaar oud was en door een soort van voorgevoel van hetgeen zij later voor hem zou zijn, leende hij aan de H. Anna, die haar vertrouwelijk de hand op den schouder legt, de trekken zijner eigen moeder. Toen reeds was Helena een weelderig ontwikkeld kind, met groote blauwe oogen, krullende blonde haren, fraaie regelmatige trekken, een toonbeeld van gezondheid en levenskracht. Het veel belovende meisje ontwikkelde zich rijkelijk in de eerst volgende tijden en op het oogenblik van haar huwelijk, toen zij zestien jaar en acht maanden oud was geworden, was zij opgewassen tot een heerlijke jonge vrouw.

Gevartius, die in Latijnsche verzen den bruiloftszang voor zijn vriend stelde, is opgetogen over hare schoonheid. « Wanneer Zeuxis, zoo zingt hij, zich gereed maakte het gelaat van de Grieksche Helena te schilderen en hare glanzende oogen en hare zachte wezenstrekken, dan koos hij in de stad Crotona vijf jonge maagden om uit aller bevalligheden hare vormen samen te stellen. De eene leende hem de uitgelezene blankheid van haar voorhoofd, de andere het gulden haar, dat van haar hoofd nedergolfde, een andere nog hare blozende wangen, haren ivoren hals, hare oogen stralende als sterren, hare lippen rood als rozen, hare donzige schouders, haren zwellenden boezem, hare sneeuwwitte borst, hare melkige handen, en wat de natuur aan ieder in het bijzonder schonk, versmolt de kunstenaar in een enkel beeld. Maar Zeuxis wordt overtroffen door Rubens, van wien het moeilijk te zeggen is of hij meer door zijne machtige welsprekendheid dan door zijn kunst uitblinkt. En zie, daar bezit hij het levende beeld van Helena de Vlaamsche, die verre de Grieksche Helena overtreft. Zij is niet verwant met Leda's bedriegelijke zwaan, ofschoon zij blanker is van vleesch dan de sneeuw; tusschen hare wenkbrauwen kronkelt geen vlek zooals, zegt men, er eene het voorhoofd der dochter van Tyndarus bezoedelde. In haar rein gemoed vereenigt zij al de gaven die de dochters van Hellas of Latium bezaten. Zoo steeg eens Venus uit den schoot der wateren, heerlijk in haar loshangende lokken. Zoo ook werd Thetis vereenigd met Peleus, haren echtgenoot, wanneer de Thessalische grond de groote goden herbergde. De schoonheid harer vormen wordt overtroffen door de liefelijkheid van haar gemoed, door haren vlekkeloozen eenvoud, hare argelooze schuchterheid. »



HELENA FOURMENT MET DEN PELS
(Keizerlijk Museum, Weenen)



Laat van de hoogdravende taal van onzen oudheidkundigen dichter wegvallen wat de mode van den tijd voor offers eischte aan opsmuk en beeldenpraal, er zal nog altijd uit die geleerde verzen, die wel geen der bruiloftsgasten bij de eerste lezing zal verstaan hebben, een hooge ingenomenheid met de bekoorlijkheid der jeugdige bruid spreken. Helena Fourment was een schoone vrouw en bleef het zoolang Rubens leefde: in Februari 1639 schreef de cardinaal-infant nog aan zijnen broeder, koning Filips, toen hij hem het afzenden van Rubens' *Oordeel van Paris* meldde: „de Venus, die in het midden staat, is het zeer gelijkend portret zijner vrouw, „die zeker wel de mooiste is die hier te vinden zij." (1)

Rubens zelf spreekt weinig van zijne jonge gade. Een enkelen keer laat hij zich uit over haar: het gebeurde vier jaar na zijn tweede huwelijk, in een brief, den 18[en] December 1634, aan zijnen vriend Peiresc geschreven. Verhalende van zijn leven sedert zijn terugkeer uit Londen zegt hij: „Ik nam het besluit te hertrouwen, daar ik mij nog niet geneigd voelde tot de onthou-„ding van het alleenloopersleven en, alhoewel wij de versterving het hoogste moeten schatten, „mogen wij aan onzen zinnenlust toch een wettige voldoening geven, met dankbaarheid voor „het veroorloofde genot. Ik heb dan een jonge vrouw genomen van deftige, maar burgerlijke „ouders, ofschoon iedereen mij aanried eene dame van het hof te kiezen. Maar ik vreesde vooral „bij mijne echtgenoote den hoogmoed, die kwaal eigen aan den adel, en daarom verkoos ik er „eene die niet zou blozen, wanneer zij mij de penseelen in de hand zag nemen. En om de „waarheid te zeggen, de vrijheid was mij een te groote schat om hem te verruilen tegen de „omhelzingen eener oude vrouw." Wij hechten niet meer belang dan noodig is aan die verstandige verklaring van zijn besluit, die wel zou kunnen laten gissen dat 's kunstenaars huwelijk met Helena Fourment hem door de koele rede was ingegeven: wij gelooven liefst wat hij op het laatste zijner belijdenis herkent en wat hij zelf zegt de waarheid te zijn, hij verkoos Helena Fourment omdat hij ze beminde, omdat zij jong en schoon was.

Hadde hij zijne liefde beredeneerd en er eene verklaring voor gezocht, dan ware hij allicht tot de slotsom gekomen dat Helena Fourment zijn ideaal van vrouwelijke schoonheid verwezenlijkte. Rubens' leus was: een gezonde geest in een gezond lichaam, en bij de vrouwen bestond die gezondheid voor hem in een rijk ontwikkelden ledenbouw. Reeds van in zijnen Italiaanschen tijd koos hij tot zijne heldinnen machtige gestalten; de huid was toen gebruind, het haar gegolfd, maar het vleesch was overvloedig, de schoonheid stoffelijk. In Vlaanderen teruggekeerd, blijven zijne vrouwen echte reuzinnen, zooals de heiligen op de luiken der *Kruisrechting*, maar van lieverlede wordt de huid helderder, het vleesch donziger: zoo zijne maagden uit de *O.-L.-V.-Hemelvaart* van het Brusselsch Museum, de allegorische figuren der *Geschiedenis van Maria van Medici*, zijn *Dochters van Lycomedes*, zijn nymfen uit de mythologische stukken. Later worden zij nog blanker en molliger: zoo zijne heiligen van het St-Ildefons altaar, zijn Bethsabe, zijn Susanna, zijne Sabijnsche vrouwen. De ingetogen schoonheid der heiligenfiguren van de Italiaansche en Vlaamsche primitieven had geene aantrekkelijkheid voor hem; de academische schoonheid van Rafaël's maagden liet hem koel; hij zocht in de vrouwen de bloemige, blozende wederhelft van den gespierden man, de vruchtbare en mild voedende moeder van gezonde kinderen: vleeschgeworden kleur en licht zijn zijne Maria's en zijne Venussen, zijne satyrinnen en zijne hemelbewoonsters en dit was ook Helena Fourment. Wie ons volk niet kent, moge denken dat zijne schoonen een zuivere Vlaamsche type vertegenwoordigen; eene dwaling zou het zijn, zoowel voor onzen tijd als voor dien van den schilder: jonge vrou-

(1) JUSTI: *Velasquez*. II, blz. 407.

wen, gebouwd als Rubens' heldinnen, reuzinnen van melk en bloed, zijn even zeldzaam, even onvindbaar hier als bij andere volkeren.

HELENA FOURMENT'S PORTRETTEN. Indien Rubens in woorden weinig lucht gaf aan zijne liefde voor zijn jonge gade, dan was hij zooveel te uitbundiger in de uiting van zijne ingenomenheid met haar door het penseel. Hij was nooit moede haar te schilderen in allerlei gewaad, alleen, met hem of met hare kinderen, zonder nog te gewagen van de talrijke schilderijen, waarin hij haar als model bezigde.

Het meest beroemde dier portretten, wellicht ook het eerste dat hij van haar maakte, stelt haar voor geheel naakt, enkel gedrapeerd in een zwarten met goud geborduurden en met pels gevoerden fluweelen mantel, dien zij met de eene hand op den linkerschouder en met de andere op de lenden vasthoudt, zoodat haar bovenlijf en hare beenen geheel ontbloot blijven en enkel de rug en de heupen bedekt zijn (*Œuvre.* Nr 944). Haar goudblonden haar is gesneden zooals zij het gewoonlijk draagt: op het voorhoofd daalt het effen gekamd en in rechte lijn kort afgeknipt neder, op de slapen hangt het in losse fladderende lokken; een gazen mutsje, dat met een band op het voorhoofd is vastgemaakt, geeft een toetsje van fantazie aan het hoofd. Zij is in den jeugdigen bloei harer zeventien jaren, zooals Rubens haar beminde en huwde, met haar blanke poezelige huid, hare regelmatige wezenstrekken, wat breed in het midden en spits toeloopend naar de kin, hare lippen in vorm van engelenvleugeltjes, hare groote donkerblauwe amandeloogen, het linker wat wijder geopend dan het rechter; met die eenigszins schuchtere uitdrukking, die zij nog lang zal behouden en die best verklaarbaar is wanneer zij in dit Eva's kostuum haren man tot model diende. Ingelijst door den zwarten mantel en door het roode tapijt, waarop zij staat, komt de gansche heerlijkheid der jonge schoonheid stralende uit: de ronde malsche arm, die onder de borsten door naar den linkerschouder gaat; de volle, vaste borsten, die er op rusten, de eene wat hooger geschoven dan de andere door de beweging; de sierlijke lijn der beenen, het een staande op den grond, het andere eventjes geplooid en opgelicht; dit alles overgoten met het overvloedig licht, dat op haar voorhoofd valt en afschampend op de wangen het onderdeel van het gelaat in fluweelachtigen schemerschijn laat baden. Het is het portret der snoeperigste aller vrouwen, maar eener ware vrouw, met een middel zwaarder dan Rubens er aan zijne Venus leende, met voeten die in enge schoeisels zijn geprangd geweest.

Men heeft Helena Fourment in het pelsje maar te vergelijken met het portret dat Rubens van zijn eerste vrouw maakte, waar zij met hem gezeten was in het priëel met geitenblad bedekt, om het verschil te begrijpen tusschen zijn eerste en zijn tweede huwelijk. Ook Isabella Brant was jong en in haar lichtende oogen en haar stille blijmoedigheid kan men de liefde lezen voor den beeldschoonen man, die haar tot zijn levensgezellin gekozen had. Zij zit daar gelukkjg, ingetogen, rijk getooid en zonder pralerigheid, levende alleen voor hem. Helena Fourment mag er wat vreesachtig en belemmerd uitzien in hare weelderige naaktheid, van ingetogenheid is bij haar geen spoor te vinden. De man is fier over zijne vrouw en tamelijk onbescheiden wil hij dat de menschen weten en in de bijzonderheden kunnen nagaan wat schat hij veroverd heeft. Behoeft hij verontschuldiging, dit meesterstuk van schilderkunst voortgebracht te hebben? Wij zouden er kunnen op wijzen, dat hij niet de eerste was, die een vrouw in zulk kostuum voorstelde. Tiziano schilderde meer dan eens vrouwen, wier naakte schouders met een pelsen mantel bedekt zijn en wier armen en borsten bloot bleven: de Ermitage te Sint-Petersburg bezit er zoo een, het Rijksmuseum te Weenen een ander. In het sterfhuis van Frans Snijders vond

men zelfs « een naeckt vrouwken met eenen pels, van d'heer Rubens naer Titian, » dat door den overledene vermaakt werd aan zijn schoonbroeder Pauwel De Vos. Waar is het dat Tiziano zijn eigen vrouw zoo niet afbeeldde en dat de modellen, die hij in dit primitieve toilet vertoonde, zoo moedernaakt niet zijn als Helena Fourment.

Rubens liet het portret van zijn tweede vrouw, « het Pelsken, » bij zijn laatsten wil aan Helena Fourment na. Wij weten niet wat er later van werd en vinden het eerst in de verleden eeuw in de verzameling van den keizer van Oostenrijk weer, van waar het naar het keizerlijk Museum te Weenen overging.

Rond denzelfden tijd, toen Rubens zijne jonge vrouw in den glans harer naaktheid schilderde, beeldde hij haar ook af in haren bruidstooi. Het stuk bevindt zich in de Pinakotheek te Munchen *(Œuvre.* Nr 940) en komt voort uit de keurvorstelijke galerij derzelfde stad. Hier is Helena Fourment in een rooden fluweelen armstoel gezeten. In hare gewaterde loshangende lokken prijkt de oranjebloem der jonggetrouwde; op hare borst de zware gouden ketting, die Isabella Brant droeg en die met een groot kostelijk juweel versierd is, waarvan het uiteinde aan den bovenrand van het sterk rechtlijnig uitgesneden kleed is vastgemaakt. Zij draagt een hoogen rechtstaanden kanten kraag, witte gazen mouwen, een zwart zijden omhang, die langs voren open is en het wit zijden kleed, met goude bloemen bezaaid, laat zien. De rechterarm rust op de leuning van den stoel en naar de zijde laat zij in losse beweging het bovenlijf eenigszins overhellen; in de linkerhand houdt zij een pluimen waaier. Zij is nu de rijk gekleede jonge dame, wat massief in de zware kleedij van dien tijd, maar eenvoudig van houding en aard, wat droomerig en bevreemd in de uitdrukking: een weelderig natuurkind, dat niets te winnen heeft bij al dien rijken opsmuk, maar wiens glans er ook niet door verduisterd wordt. De schildering is breed, met lichte vlugge hand geborsteld, rijk van kleur, met grijze doorschijnende schaduwen op de blanke huid, een licht warmer toontje op de kin en wat rooder schaduwen op de lange spitse vingeren.

Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit van hetzelfde portret het borstbeeld *(Œuvre.* Nr 941), zeer dun geschilderd, wat droog en zonder veel glans, dat deel maakte van het legaat van der Hoop en door Rubens geschilderd werd. Verscheiden herhalingen treft men aan in Catalogussen van veilingen en van private verzamelingen. In de verzameling Heseltine te Londen bevindt zich eene groote teekening in zwart krijt, eene studie voor dit portret, die door den meester met eenige afwijkingen gevolgd werd.

Ook met zijn tweede vrouw schilderde Rubens zich zelven meer dan eens, de eerste maal gebeurde het waarschijnlijk in het jaar na hun huwelijk op een betrekkelijk klein paneel (97 cm. hoog, 131 breed), dat de Pinakotheek te Munchen bezit *(Œuvre.* Nr 1051). De schilder wandelt in zijn tuin met Helena Fourment en met Nikolaas, den jongsten zijner zonen uit zijn eerste huwelijk. Het is in de lente: de tulpen en de rozen staan in de bloem, witte en lichtgetinte bloesem overdekt de vruchtboomen en aan de takken bot het jonge groen uit; in den achtergrond ziet men het paviljoen met zijne beeldhouwwerken en kolommen, rechts een fontein, voorop bloemen in potten, op den voorgrond een hond, hoenders, een kalkoen, een pauw en een oude meid, die de vogels te eten geeft. Door den breeden weg, die den tuin doorsnijdt, leidt Rubens zijne jonge vrouw naar het paviljoen. Hij houdt het hoofd eenigszins gebogen in dezelfde houding als Panneels hem graveerde en met dezelfde kleedij, geheel in het zwart met een grooten hoed en witten kraag.

Hij is niet meer de fijn gebouwde jonge man, die gelukkig het leven inblikt zooals hij zich afbeeldde aan de zijde van Isabella Brant; de jaren en de bekommeringen van het leven hebben

zijne opgewektheid gestild, vóór den tijd zijn trekken vermagerd, zijn gestalte gebogen. Hij sluit zich dicht bij zijn vrouwtje aan, schuilt zich achter haar als wilde hij aan hare zijde de rust na den arbeid, de stilte na het gerucht zoeken en den rijken oogst genieten, dien hij in het leven had gegaard. Helena Fourment draagt een grooten strooien hoed, door tulpen en andere bloemen omslingerd, een wit lijfje met opbollende mouwen, een zwart kleed met gelen omslag, een witten voorschoot en witte rokken, in de hand houdt zij een waaier; zij is stralend van gezondheid, in de volle zonnigheid harer jeugdige welgedaanheid. Zij keert zich om en toont geheel haar lief gezichtje. De jongen, die haar volgt, met den hoed in de hand, ziet er uit als een page, die de bevelen zijner meesteres afwacht; hij kan twaalf of dertien jaar oud zijn; zijn lang blond haar daalt op zijn schouder neer, hij draagt een rood kleed met witten kraag en roode rozen sieren zijne zwarte schoenen. Het is een allerliefst tooneeltje, geheel van 's meesters hand, een sprekend beeld van zijn huiselijk geluk. De schilderij werd in 1698 door Max-Emanuel, den keurvorst van Beieren, aangekocht van Gysbrecht van Keulen. Het Nationaal Museum van Stockholm bezit een portret, geteekend door Rubens, van zijn zoon Nikolaas, nagenoeg van denzelfden ouderdom en in dezelfde houding als op de schilderij.



HELENA FOURMENT (Ermitage, St-Petersburg).

Het kan in het najaar van 1631 geweest zijn dat hij Helena Fourment in stemmiger kleedij schilderde, zooals wij haar zien in een ander portret der Pinakotheek te Munchen (*Œuvre*. Nr 937). Nu draagt zij een zwarte fluweelen muts, een zwart fluweelen kleed met gazen borstdoek, een snoer van witte parelen om den hals. Zij is hetzelfde praalbeeld van een jonge donzige vrouw, wier frissche blozende kleur op de donkerder kleedij levendig uitkomt. Een rood strikje vooraan op den hoed, een rood lint om den gordel, handschoenen met rozen voering in de hand, een witte pluim tegen het blonde haar, het blanke hemd, de mollige blanke borstdoek, het doorschijnend witte gaas, waarop de groengrijze achtergrond weerschijnt, maken een sobere kleurenladder uit,

Rubens en Helena Fourment in hunnen tuin
(Pinakotheek, Munchen)



harmonisch stemmend met het malsche vleesch, waarop het karmozijn der plooiingen van aangezicht, borst en vingeren zijn warme tonen legt.

In de verzameling van consul Weber te Hamburg bevindt zich een portret van denzelfden tijd in nagenoeg dezelfde kleedij: zwart fluweelen kleed met gazen borstdoek, zwarte muts, witte en roode pluim. Hier is Helena Fourment eenigszins anders geplaatst, driekwaart naar den toeschouwer gewend, terwijl zij in het vorige haast vlak van voren werd gezien. Het stuk is heel licht geborsteld, zoodat de verf nauwelijks den gelen grond van het paneel dekt (*Œuvre.* Nr 942).

Nog een portret van het eerste of tweede jaar na haar huwelijk bezit het Museum l'Ermitage van St-Petersburg (*Œuvre.* Nr 943). Zij is ten voeten uit afgebeeld en rechtstaande: in haar blond haar speelt de zonneschijn, op het voorhoofd en in den hals ligt een doorschijnende schaduw. De handen zijn over den gordel gelegd; in de eene houdt zij den pluimen waaier, dien zij droeg in haren bruidstooi; op de borst prijkt dezelfde gouden ketting, die toen over haar kleed lag; dezelfde zwarte omhang van voren geheel open, die de witte neteldoeken mouwen laat uitkomen, heeft zij aangetrokken over haar kleed, dat nu zwart is; dezelfde kanten kraag omlijst haren hals, maar nu is hij ten halve afgeslagen en steekt uit in plaats van als toen recht te staan. Op het hoofd draagt zij een zwarten hoed, waarvan aan de eene zijde de boord is omhoog gekruld en met een juweelknoop is vastgemaakt. Over den bol in den rand vallen groote struisvogelvederen in weidsche golven neer. Zij ziet er in die stemmige kleedij en in die bevallige houding zeer voornaam uit. Evenals al haar portretten is ook dit een meesterwerk van schildering, breed en met zorg gedaan, vol gratie en zwier, de vleezen mollig, de handen prachtig, het witte linnen afstekende tegen het zwarte kleed.

Wanneer hun eerstgeborene begon alleen te loopen en Rubens weer eens ten volle het geluk van vader te zijn mocht genieten, wilde hij nogmaals getuigenis afleggen van zijn ingenomenheid met de moeder en zijn vreugde over het kind dat zij hem schonk. Hij schilderde zich met zijne jonge familie ten voeten uit en in natuurgrootte (*Œuvre.* Nr 1052). Weer wandelt hij met haar in zijn tuin, weer bloeien de rozen en valt het water ruischend uit de fontein in het bekken. Met een blik vol liefde en teederheid aanschouwt hij de jonge moeder. Zij is nu blootshoofds, het haar op het achterhoofd opgebonden in een dichte wrong, versierd met een juweelen band; in de eene hand houdt zij haren pluimen waaier, de andere rust op Rubens' arm en houdt den leiband waaraan het kind voortloopt. Zij draagt den wijd openstaanden kraag, den zwarten omhang, dien wij kennen; op de borst een juweel met kostelijken witten parel. Het kindje is gekleed in een grauwgeel pak met een witten lap en een blauw lint over de borst en een valhoed op het hoofd. Rubens staat in het min verlichte deel der schildering en op zijn gelaat valt de zware schaduw van zijn hoed; zijn figuur verschuift daardoor op het tweede plan en komt veel minder uit; het schijnt ook wel geleden te hebben van de hand der herstellers. De jonge moeder daarentegen is in volle warme lucht geschilderd en, om haar blanke tint beter te doen uitkomen, heeft Rubens haar gelaat met een donkeren trek omboord; op haar hoofd valt een gulden schijn. Haar sneeuwwit aangezicht en borst, hare blanke fijne handen met lange spilvormige vingeren en de weerglans op haar satijnen kleed, verhoogd door den bonten schitterenden dos van de bloemen tegen de fontein en van den blauwrooden papegaai, die opklimt tegen de stammen ervan, geven aan het geheel een uitzicht van breede vettige kleurigheid. Wanneer men Rubens hier en in zijn tuin naast Helena Fourment ziet, bemerkt men dat het mollige vrouwtje eerder klein van gestalte was. Rubens toch, die de middelmatige lengte niet overschreed, is haast een hoofd langer dan zij.

Hij schilderde zich nog eens met zijne jonge vrouw in de laatste jaren zijns levens en wel als toeschouwers van een veldfeest, in een stuk dat het Rijksmuseum te Weenen bezit (*Œuvre.* Nr 1190). Toen had de ziekte hem reeds verzwakt en steunde hij zich gebogen op een stok; zij was nog altijd in den vollen glans harer weelderige gezondheid.

NIEUWE BEMOEIINGEN IN DE POLITIEK. — Men mocht voorzien, dat Rubens, na zijn tweede huwelijk en na zijn lange afwezigheid, behoefte zou gevoeld hebben om, in zijn herschapen gezin, de welverdiende rust te genieten en zich ongestoord aan zijn werk als kunstenaar te



LANDSCHAP MET MINNEKOOZENDE PAREN (Rijksmuseum, Weenen).

wijden. Geen twijfel of dit was ook zijn wensch; er zou echter nog een heele tijd verloopen eer dit verlangen vervuld werd. Al dadelijk na zijn bruiloft was er ernstig spraak van dat hij met eene nieuwe zending naar Engeland zou vertrekken. De vrede was gesloten tusschen de hoven van Londen en Madrid, in Vlaanderen had men don Carlos Coloma noodig als hoofd van de krijgsmacht, en het was te voorzien dat hij te Londen zoo dadelijk niet zou vervangen kunnen worden door een afgezant met gelijken titel en volmacht. Intusschentijd zou een waarnemende zaakgelastigde Spanje in Engeland vertegenwoordigen. In een staatsraad, den 21en December 1630 te Madrid gehouden, werd beraadslaagd over de keus van hem, die met die zending zou belast worden. Als kandidaten werden vooruitgezet: Juan de Necolalde, secretaris des konings, die toen sedert twee jaar in de Nederlanden verbleef, Jan Baptist van Male, lid van den Raad van Financiën en vroeger zaakgelastigde der infante te Londen, en eindelijk Rubens.

De koning noemde Necolalde als tijdelijken zaakgelastigde en den markies van Castañeda tot afgezant. De infante, die Necolalde noodig had in ons land, weigerde gevolg te geven aan dit besluit en zond in zijn plaats Henri Taylor, een Engelschman, te Brussel gevestigd, dien zij herhaaldelijk had gelast met staatszaken in zijn geboorteland. Aan Rubens had de koning echter ook een rol voorbehouden. In het vooruitzicht der moeilijkheden, welke zouden kunnen voortvloeien uit de oneenigheid, die opnieuw te Parijs was ontstaan tusschen Lodewijk XIII en zijn

moeder, dacht Filips IV dat er geen geschikter man kon aangeduid worden dan Rubens om met het Engelsch hof te gaan onderhandelen. Den 6en April 1631 schreef hij in dien zin aan de infante: deze sprak met Rubens over die zending, maar hij toonde er geen lust toe en bleef bij zijn jonge vrouw.

De rust, die hem aldus geschonken werd, zou echter van geen langen duur zijn. Hij had, wel is waar, sedert zijn terugkeer uit Engeland nooit geheel opgehouden zich met de politiek van zijn vaderland te bemoeien, zooals blijkt uit het verslag over de zitting van den raad van State, te Madrid gehouden den 23en Mei 1631. Den 10en en den 18en Maart van hetzelfde jaar had hij aan Olivarez geschreven over verschillende onderwerpen, den dienst des konings in Vlaanderen betreffende. De Raad sloeg voor hem daarover bedankingen te stemmen en de koning keurde dit voorstel goed.

Zijne tusschenkomst in de oneenigheden tusschen Maria van Medici en Lodewijk XIII. — Maar nu waren er in Frankrijk gebeurtenissen voorgevallen, waarop Filips IV in zijn brief van 6 April 1631 aan de infante had gezinspeeld en die Rubens' heroptreden op het staatstooneel ten gevolge hadden.

Maria van Medici had zich in 1620 verzoend met Lodewijk XIII. Zij nam zitting in den staatsraad en vergezelde den koning en de koningin op hunne reizen door het land. Zij wist zich echter niet tevreden te stellen met hare rol van gewezen koningin en gewezen regentes; hoogmoedig en heerschzuchtig als zij was, wilde zij ten allen prijze een ruim aandeel in het gezag en de eer van het koningdom behouden. Om haren invloed op de regeering te versterken, wilde zij hare vrienden, zooveel mogelijk, van hooge ambten voorzien. Hij, op wien zij het meest rekende om haar te steunen, was de bisschop van Luçon, Armand-Jean du Plessis, de latere kardinaal de Richelieu. Sedert 1614 was hij haar kapellaan, twee jaar later werd hij staatsecretaris van oorlog en buitenlandsche zaken genoemd door maarschalk d'Ancre, den gunsteling van Lodewijk XIII en van de koningin-moeder. Hij was deze laatste in hare ballingschap te Blois gevolgd zonder hierdoor in den beginne de ongenade des konings op zich te laden. Later echter begon Lodewijk XIII hem te wantrouwen en om hem van Blois te verwijderen beval hij hem te Avignon te gaan verblijven. Na de verzoening van Maria van Medici met haren zoon was de bisschop van Luçon terug aan het hof gekomen en nu deed zijne vorstelijke beschermster hem tot lid van den Raad van State benoemen. In 1622 bezorgde zij hem den kardinaalshoed. Sindsdien steeg zijne macht van jaar tot jaar en werd zij weldra onbeperkt in zaken van oorlog en vrede, van binnen- en buitenland Hij werd de ware heerscher in Frankrijk en tot zijn lof dient gezegd, dat dit land nooit door een zoo krachtige hand en een zoo machtigen geest werd bestuurd.

De koningin-moeder, die gehoopt had in hem een dienaar te bezitten, ondervond weldra dat zij zich een meester had gegeven, die haar van het gezag niets overliet en haar zelfs alle hoop ontnam er ooit weer eenig deel van te veroveren. Nu ving zij den strijd aan tegen den vroeger hoogbegunstigde: alle middelen werden door haar aangewend om te verkrijgen dat haar zoon zijnen oppermachtigen minister doorzonde. Op een gegeven oogenblik, in November 1630, scheen zij erin gelukt te zijn en den koning aan het wankelen te hebben gebracht, maar al spoedig had de kardinaal opnieuw en nu voor goed zijn vorst voor zich gewonnen en Maria van Medici werd naar het paleis van Compiègne gezonden. Zij wist te ontvluchten en wilde zich begeven naar de versterkte stad La Capelle, in het Noorden van Frankrijk gelegen, die haar door den bevelhebber zou overgeleverd worden. Op het laatste oogenblik mislukte dit

plan en bleef er voor de voortvluchtige vorstin geen ander redmiddel over dan de nabijliggende Belgische grens te overschrijden. Dit deed zij en den 20en Juli 1631 bereikte zij het stadje Avesnes, in het toenmalige Henegouwen.

Toen de infante vernam, dat de koningin-moeder in Avesnes aangekomen was, zond zij den markies Aytona daarheen, om haar te verzekeren dat zij al zou doen wat in hare macht was om Maria van Medici het verblijf in de Nederlanden aangenaam te maken, maar tevens om haar te verzoeken niet in het grensstadje te blijven, waar zij blootgesteld was aan den eenen of anderen overval van Fransche zijde. Gehoor gevende aan dien raad, vertrok de voortvluchtige den 29en Juli naar Bergen, in Henegouwen, waar zij door de stedelijke overheden en de inwoners onthaald werd met al den luister, dien men placht ten toon te spreiden bij gelegenheid der intrede der vorsten van het land. Zij vertoefde daar een paar weken. Den 11en Augustus ging Isabella haar bezoeken en den volgenden dag vertrokken de beide vorstinnen naar Mariemont, van waar zij den 13en Augustus voortreisden en te Brussel aankwamen.



BAADSTERS (Z. M. de Keizer van Duitschland).

Wanneer Aytona door de koningin-moeder te Avesnes ontvangen werd, vroeg hij haar iemand uit haar gevolg aan te duiden, met wien hij over de loopende zaken kon handelen; zij stelde den markies de la Vieuville daartoe aan. Isabella had van hare zijde Rubens, die met Aytona naar Avesnes gereisd was, tot haren vertegenwoordiger bij de koningin-moeder benoemd, alhoewel de prins van Barbançon, Albert de Ligne, een man van den hoogsten adel, zich voor die taak had aangeboden. Onze kunstenaar werd dus gelast met dien post van vertrouwen en volgde Maria van Medici van Avesnes naar Bergen.

Kort vóór hij de koningin-moeder ging vinden, had hij zich reeds te mengen gehad in de gebeurtenissen, veroorzaakt door de twisten in het koninklijk huis van Frankrijk. In haren

strijd tegen Richelieu werd Maria van Medici gesteund door haren tweeden zoon, Gaston, hertog van Orleans. Ook deze droeg den kardinaal een doodelijken haat toe en wanneer hij vernam hoe zijne moeder van hare vrijheid beroofd en in het kasteel van Compiègne bewaakt werd, vatte hij het voornemen op zich gewapenderhand te verzetten tegen den minister. Eenige edellieden sloten zich bij hem aan; hij lichtte gelden en troepen in Frankrijk en wilde zich in de stad Orleans opsluiten, om daar het hoofd te bieden aan 's konings troepen. Maar toen deze tegen hem oprukten vluchtte hij naar Burgondië en van daar naar Franche-Comté, dat toen nog



Diana verrast (Z. M. de Keizer van Duitschland).

aan Spanje toehoorde. Van hier uit zond hij een zijner aanhangers naar de infante om haar te verzoeken hem te steunen tegen Lodewijk XIII en Richelieu.

Isabella, die er voor Spanje een gevaar in zag dat in Franche-Comté toebereidselen tot een oorlog tegen Frankrijk gemaakt werden, liet den hertog van Orleans aanraden in het nabijgelegen Lorreinen een toevluchtsoord te gaan zoeken. Die raad werd gevolgd en de vorst van dit land, hertog Karel IV, verklaarde zich bereid den Franschen prins met de wapens te steunen. Gaston van Orleans zond in Juni 1631 zijn aanhanger den commandeur de Valençay, Achille d'Etampes, naar de infante om hare geldelijke hulp in te roepen en toelating te verkrijgen om troepen te lichten in de Spaansche Nederlanden. Ook wenschte de hertog van Orleans, dat de scheepsmacht van Duinkerken te zijner beschikking werde gesteld om een aanval tegen de Fransche kust te richten. Toen zijn zaakgelastigde te Brussel aankwam had de aartshertogin

een brief van Filips IV ontvangen, waarbij hij wel goedkeurde, dat Gaston van Orleans met geld werde gesteund maar verklaarde niet verder te willen gaan. De commandeur de Valençay werd dus koel ontvangen en tot nader bespreking van zijn voorstel naar Aytona verzonden. Daar deze door zijn ambt van opperbevelhebber des legers de hoofdstad moest verlaten, verzocht hij de infante Rubens aan te duiden om hem te vervangen. Dit gebeurde en zoo kreeg onze kunstenaar-diplomaat de zaak in handen. Te recht mocht hij dus drie jaar later aan zijn vriend Peiresc schrijven, dat aan hem alleen al de geheime onderhandelingen waren toevertrouwd betreffende Maria van Medici en den hertog van Orleans, wanneer deze hun vaderland ontvlucht waren en in onze gewesten eene schuilplaats zochten. (1) De lange onderhandelingen, die nu tusschen hem en den commandeur de Valençay gehouden werden, leidden tot geen ander beslissing dan dat d'Etampes terug zou keeren naar Lorreinen om nieuwe onderrichtingen te gaan halen. Den 10[en] Juli 1631 vertrok Rubens naar Duinkerken om den markies Aytona mee te deelen wat er verhandeld was tusschen hem en den zaakgelastigde van den hertog van Orleans.

Eenige dagen later begaf hij zich met Aytona bij de koningin-moeder te Avesnes, van waar hij haar naar Bergen volgde. Toen hij kennis had genomen van de inzichten en het verlangen der twee vorstelijke vijanden van Richelieu schreef hij den 1[en] Augustus 1631 uit Bergen een uitvoerigen brief aan Olivarez om hem zijn bevindingen en zijne meening over heel de zaak uiteen te zetten. Hij ondersteunde de vraag om hulp. Voor hem was de kardinaal-minister alleen de schuld van de oneenigheid in de koninklijke familie. Rubens had in Engeland het bewijs zijner trouweloosheid opgedaan; zoolang hij aan het bewind was kon er geen vrede heerschen tusschen koning Lodewijk aan de eene en zijne moeder en broeder aan de andere zijde. Indien het slechts gold de bescherming van een enkelen persoon, hoe hoog van rang die ook ware, zou hij geaarzeld hebben tusschenkomst aan te raden, maar er deed zich hier eene gelegenheid voor den gevaarlijksten vijand van Spanje onschadelijk te maken en Frankrijk voor langen tijd in de onmogelijkheid te stellen iets te ondernemen tegen eenig ander rijk. Richelieu had immer zijn vernuft en zijn macht gebruikt om Spanje tegen te werken, te vernederen, machteloos te maken en niets zou dit land te kostbaar moeten zijn om zich van dien zoo verderfelijken tegenstander te ontmaken. « Misschien zullen de Franschen, die wij ter hulp « zouden komen, zegt hij, er ons niet dankbaar om zijn, maar wij zullen in hunne burgeroorlo- » gen altijd het voordeel vinden dat zij zich met eigen handen zullen verzwakken. » Rubens gaf daar bij hoog, en stellig veel te hoog, op van den aanhang, dien Gaston van Orleans in Frankrijk bezat, van de gouverneurs van provinciën en steden, die partij voor hem zouden kiezen, van de krijgsbenden die voor hem zouden aangeworven worden : Wallenstein, had men hem verzekerd, had zijne diensten aangeboden, verscheidene Duitsche prinsen zouden hem volgen, de koning van Engeland zou hem ter hulp komen. Spanje moest aan de vijanden van Richelieu, een hulpgeld van 300.000 gouden kronen toestaan en hen verder oogluikend laten begaan in het aanwerven van soldaten in de Spaansche Nederlanden. Aan hunne troepen moest men vrijheid van doortocht en beweging toestaan door deze gewesten. Aan wie dit een schending van den vrede en van de gezworen trouw mocht achten kon men antwoorden, dat Richelieu zich niet ontzien had veel erger dingen te doen tegen den koning van Spanje.

Deze brief van Rubens, dien wij kort moeten samenvatten, is uiterst merkwaardig. Hij is in tegenspraak met zijn zucht naar vrede en met zijn onafgebroken pogen om dien te bekomen,

(1) Brief van 18 December 1634.

in strijd ook met de vriendschap bezworen tusschen de beide koningen. Hij wilde Spanje in een bondgenootschap doen treden, dat een gevaarlijken oorlog kon ten gevolge hebben. Tot nu toe was het dingen der twee rijken naar den bovenrang meer een bedekte tegenwerking van elkander dan een openlijke vijandschap geweest ; moest Gaston van Orleans in het land zijns broeders een gewapenden inval beproeven met Spaansche hulp, dan brak vijandschap tusschen koning Lodewijk en koning Filips uit, en erg te vreezen was het dan dat, zegepraalde de eerste over de oproerlingen, hij pogen zou zich te wreken op het rijk dat ze gesteund had. Rubens wilde dus in de weegschaal leggen wat hem het liefste was, de rust in westelijk Europa en in het eigen land. Zijne opvatting van de rol door Spanje te spelen was die van een weinig nauwlettend politieker, die geen rekening houdt van de aangegane verdragen en er niet tegen opziet den vrede te verbreken, wanneer zich een gunstige gelegenheid voordoet om den mededinger een gevoeligen slag toe te brengen. Zoo was, helaas ! toen de politiek in het algemeen ; zou zij nu wel zoo geheel anders geworden zijn? Maar, aannemende dat het toenmalige begrip van internationaal recht niet te erg beleedigd werd door zulke baatzuchtige handeling, moet men bekennen, dat er in Rubens' plan iets stouts en groots lag, dat zijn raad die was van een doortastenden staatsman. Hij zag duidelijk in dat Richelieu het gemunt had op den val van Spanje, op de inpalming der naburige gewesten. Hij wist dat de kardinaal, na de protestanten in zijn land gekortvleugeld te hebben, de handen zou vrij krijgen en Frankrijk's macht zou gebruiken om ook het buitenland en Spanje in de eerste plaats voor zijn wil te doen buigen. Van dien kant kwam dus het groote, het aanstaande, het vreeselijke gevaar voor vrede en recht ; het moest afgeweerd worden ten alle prijze wilde men er niet in vergaan. Aan Richelieu moesten de handen gebonden worden, liefst in het eigen land, en na de Hugenoten moest hij daar een vijand te bekampen krijgen, die hem jaren kon spel leveren, hem misschien de partij kon doen verliezen. De inzet mocht aanzienlijk zijn, de winst kon uitermate belangrijk worden. Maar wie winnen wil moet durven wagen ; men moest niet aarzelend en lamlendig te werk gaan, maar krachtdadig de opstandelingen steunen. En wat de eerlijkheid der handelwijze betreft, het was naar Rubens' opvatting een daad van zelfverdediging tegen een vijand, die het op het leven van zijn tegenpartij gemunt had ; alle middelen waren geoorloofd tegen iemand die voor niets terugschrikte. Wij beweren niet dat Rubens zich in dit geval niet liet meesleepen door zijne verbeelding en dat de dichter en de droomer den staatsman geen poets speelde. Nieuwe wijde verschieten openden zich voor zijn geest ; hij zag zijn vorst een stout besluit nemen, een doortastende werking aanvangen, een erfvijand verpletterd of schadeloos gemaakt, zijn land groot en vrij en voor dien grootschen uitslag waagde hij wat hem het dierbaarst was. Zijn raad werd eerst verworpen en later slechts schoorvoetend en in geringe mate gevolgd ; hij was te mannelijk, te gedurfd voor het weifelende en verlamde Spanje, dat reddeloos ten ondergang veroordeeld was. Richelieu gaf het niet den genadeslag, maar knakte het voor goed en zoo hij den droom der natuurlijke Rijngrens voor zijn land niet kon verwezenlijken en de Zuidelijke Nederlanden voor Spanje bewaard bleven, dan was het waarlijk zijne schuld niet.

Rubens was niet alleen van de gedachte dat een krachtdadige steun diende verleend te worden aan Gaston van Orleans, en het schijnt wel dat beide vertegenwoordigers der infante bij de koningin-moeder in overeenstemming en na beraadslaging handelden. Aytona's meening stemde nagenoeg met de zijne overeen. In zijn brief aan den koning geschreven den 30en Juli, twee dagen vóór dien van Rubens aan Olivarez, zegt de markies : « Nooit had Uwe » Majesteit noch een harer voorgangers een zoo gunstige gelegenheid om hare hardnekkigste » vijanden, hen die zich het sterkst verzet hebben tegen hare grootheid te vernederen, vermits

« Uwe Majesteit nu rekenen mag op de medewerking eener koningin, die zoolang in Frankrijk « geregeerd heeft, die daar zooveel aanhangers telt en op die van een broeder des konings, den « tegenwoordigen vermoedelijken troonopvolger. » In denzelfden zin schreef hij denzelfden dag aan Olivarez : « Het is mijn dunkens een der gewichtigste voorvallen van den tijd Uwer Excel- « lencie en de gunstige gelegenheid om wraak te nemen over het onrecht ons door Frankrijk « aangedaan. » Ook de Spaansche gezant te Parijs, de markies van Mirabel, stemde met die zienswijze in.

Het lag echter niet in den aard des konings een zoo stout stuk te wagen ; hij wilde Frankrijk geen reden geven om met hem af te breken en hij liet dan ook aan de infante weten, dat hij wel ten gunste der koningin-moeder wilde onderhandelen, maar haar niet met de wapens wilde steunen. Hij schreef aan den paus, aan den keizer, aan den koning van Engeland, aan den groothertog van Toskanen en aan den hertog van Savooien, opdat ook zij zouden tusschenkomen, ten einde de verzoening van Lodewijk XIII met zijne moeder te bewerken. Wanneer hij de brieven van Rubens, Aytona en Mirabel ontvangen had, liet hij den Raad van State bijeenkomen om er verslag over te leveren. De heeren vergaderden den 19en Augustus 1631 en verklaarden zich eenparig tegen de tusschenkomst in Frankrijks aangelegenheden, zooals Rubens die had aangeraden. Olivarez vond dat onze kunstenaar-staatsman met goede inzichten bezield was, maar dat zijn brief tal van ongerijmdheden en veel Italiaansch gebabbel bevatte. Den 23en Augustus schreef de koning aan de infante om haar te melden, dat hij niet voornemens was de koningin-moeder en den hertog van Orleans te steunen zooals hem voorgesteld was ; hij achtte de strijdmachten en de hulpmiddelen der voortvluchtigen te gering en te onzeker om er in een oorlog tegen Frankrijk op te rekenen ; konden de vijanden van Richelieu eene sterke stad zooals Calais bemachtigen, waar men zeker zou zijn hun te kunnen ter hulp komen, dan wilde hij de kans wagen.

Het jaar was echter niet ten einde of men veranderde van zienswijze aan het hof van Spanje en de voornaamste raadsheeren met Olivarez aan het hoofd besloten in de vergadering van den Raad van State, van 19 December 1631, den koning aan te sporen om ernstig op te treden ten gunste van den hertog van Orleans, ten einde aldus Frankrijk en zijn bondgenooten de Duitsche Hervormden en den Zweedschen koning, Gustaaf-Adolf, wier vorderingen onrust wekten, te keer te gaan. Maar toen als vroeger en als immer ging men te Madrid zonder krachtdadigheid te werk en wanneer men later en eindelijk door den drang der omstandigheden er toe kwam Rubens' raad te volgen, nam men halve maatregelen, die geen noemenswaardig gevolg hadden.

Onmiddellijk na zijn brief aan Olivarez geschreven te hebben, verliet Rubens Bergen ; den 7en Augustus was hij in Antwerpen terug, dien dag toch teekende Ophovius in zijn dagboek aan, dat hij den schilder had bezocht.

Alhoewel men weinig of geene rekening van zijne zienswijze had gehouden, ging hij voort de bemiddelaar tusschen de koningin-moeder van Frankrijk en den koning van Spanje te zijn. Toen Maria van Medici in Augustus 1631 zich te Brussel bevond, zond zij door zijne tusschenkomst aan Olivarez een plan van verdrag tusschen haar en haren zoon, plan dat de graaf-hertog in zeer betamelijke bewoordingen opgesteld achtte, maar dat volgens den markies van Mirabel geen kans van lukken had, omdat Richelieu er zich zou tegen verzet hebben. Aan Olivarez liet hij ook nauwkeurige inlichtingen geworden over hetgeen de koningin-moeder te Brussel verrichtte. Zoo meldde hij den Spaanschen minister, dat zij in Augustus 1631 een harer edellieden naar den prins van Oranje had gezonden, om hem te bewegen zich gunstig te toonen

aan het sluiten van een bestand tusschen Spanje en de Vereenigde Provinciën. Ter vergoeding zijner bemoeiingen in al deze zaken, werd hem den 17en November daaropvolgende, op last der infante, 500 pond betaald (1).

Den 4en September 1631 vertrok Maria van Medici naar Antwerpen, zij scheepte zich te Willebroek in en landde op het Kranenhoofd aan. Zij nam haren intrek in het prinselijk kwartier van Sint-Michielsabdij. De infante, die haar vergezelde, had haar die woning afgestaan en was zelve afgestapt in het huis van wijlen Simon Rodriguez. De ontvangst der vorstinnen was schitterend en gedurende haar verblijf, dat tot den 16en October duurde, werd de koningin allerlei eer bewezen. Den 10en October bezocht zij de Plantijnsche drukkerij. Zij was ook benieuwd, zoo verhaalt de la Serre, de hoveling, die in zijn opgeschroefde taal en met zijn bekrompen geest het verblijf der koningin-moeder in de Spaansche Nederlanden beschrijft, al de schoone en rijke schilderijen te zien, die zich in het huis van Rubens bevonden. « Deze, zoo getuigt dezelfde schrijver, is een man wiens kunst, hoe uitgelezen en wonderbaar zij ook weze, de minste zijner hoedanigheden is. Zijn oordeel over staatszaken, zijn geest en zijn beleid verheffen hem zoo hoog boven zijn stand, dat de werken van zijn doorzicht even loffelijk zijn als die van zijn penseel. Hare Majesteit was uiterst tevreden de levende wonderen te zien zijner schilderijen, waarvan de faam zelve de kleuren moet gewreven hebben, vermits men nooit moede is er de schoonheid en de volmaaktheid van te bewonderen. » Ook van Dijck bezocht zij in zijn woning en zij liet haar portret door Rubens' grooten leerling schilderen (2). Niet alleen om de merkwaardigheden der stad te zien, verbleef zij ruim zes weken te Antwerpen ; zij wilde er ook hare juweelen verpanden om zich de noodige sommen te verschaffen tot uitvoering der krijgsplannen van haren zoon Gaston. Rubens leende haar geld op twee kleinodiën, die hij aan Gerbier toonde, zooals deze den 2en October 1631 aan koning Karel meldde (3).



De H. Bonaventura (Museum Rijsel).

Te Brussel teruggekeerd, hernam zij haren strijd tegen Richelieu. Zij wendde zich beurtelings tot den koning Lodewijk en tot het Parlement om den almogenden minister te doen vallen ; doch zonder eenig goed gevolg. De oorlog met het zwaard tegen den kardinaal leverde al even weinig uitslag als die met de pen gevoerd. De hertog van Lorreinen, die een leger had bijeengebracht onder voorwendsel de katholieken in Duitschland te steunen in hunnen strijd tegen Gustaaf-Adolf, werd door Richelieu genoodzaakt den Rijn over te steken en in werkelijkheid te doen wat hij had voorgegeven. De troepen, door Gaston van Orleans aangeworven, waren te zwak om iets van belang te ondernemen : na in Lorreinen mislukt te zijn, was de prins

(1) 17 November 1631 : A Rubens 500 livres pour estre employé en affaires secretz dont n'est besoing faire plus ample déclaration. *Bulletin-Rubens*. III, blz. 128.

(2) De La Serre : *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé à l'entrée de la Reyne Mere du roy treschrestien dans les villes des Pays-Bas*. Plantin, 1632. Blz. 49 en 68.

(3) Noel Sainsbury : Op. cit. Blz. 162.

den 28en Januari 1632 te Brussel aangekomen en had daar zijne moeder vervoegd. In het kamp der uitgewekenen hoopte men nog op den hertog van Bouillon, die beloofd had zich meester te maken van Sedan en hun deze sterkte over te leveren ; maar in het vooruitzicht der mogelijkheid van een slechten afloop zijner onderneming wilde hij op Spanje kunnen rekenen. In Mei 1632 zond hij een edelman naar Rubens om van dezen te verkrijgen dat hij als zijn voorspreker bij de infante optrade ; Rubens stemde toe en den 11en dier maand schreef hij dan ook aan de aartshertogin om haar te verzoeken den gevraagden steun te verleenen. Waarschijnlijk werd de vraag niet aanhoord, want van het optreden van den hertog van Bouillon voor de Fransche uitwijkelingen is er verder geen spraak meer, en hij zelf nam weldra dienst in het Hollandsche leger, dat Maastricht omsingelde.

Toen Gaston van Orleans te Brussel was aangekomen drongen zijne moeder en hij sterker dan ooit om hulp aan bij het Spaansch gouvernement. Filips en de infante konden eindelijk niet langer weerstaan, daar Richelieu meer en meer dreigend in Duitschland optrad. Zij verschaften dan aan den hertog van Orleans de middelen om een klein leger bijeen te brengen te Trier, waarheen hij zich den 18en Mei 1632 begaf. Met zijn handvol troepen trok hij Frankrijk binnen, maar nergens werd hij als vriend, overal als vijand onthaald. Hij drong tot in Languedoc door, waar de hertog van Montmorency hem te gemoet kwam en zich met eenige manschappen bij hem aansloot. Den 1en September werd hij te Castelnaudary aangevallen door maarschalk Schomberg aan het hoofd der koninklijke troepen. Zijn legertje werd op de vlucht gedreven ; Montmorency werd gewond, gevangen genomen, ter dood veroordeeld en te Toulouse onthoofd. Gaston van Orleans, die te vergeefs gerekend had op verderen en ernstigeren steun van Spaansche zijde, onderwierp zich aan zijn broeder en den 29en September 1632 werd de verzoeningsakte te Béziers geteekend. Twee maanden later verliet Gaston echter opnieuw Frankrijk en begaf zich naar Brussel, waar hij den 21en November aankwam en waar Maria van Medici zich bevond.

Moeder en zoon verbleven nog lange jaren in de Spaansche Nederlanden, waar zij de rust stoorden en aanzienlijke kosten veroorzaakten. Zoover dreven zij het dat eindelijk de oorlog tusschen Frankrijk en Spanje in 1635 uitbrak. Ook met elkander geraakten beiden in oneenigheid. Gaston van Orleans was de meest onstandvastige der vrienden en der vijanden, nu eens samenzwerende tegen den kardinaal, dan samenspannende met hem en zijne moeder verradende. In 1642 verzoende hij zich met zijn broeder, den 14en Mei 1643 stierf Lodewijk XIII. Den 4en December 1642 was Richelieu hem in het graf voorafgegaan, den 3en Juli van hetzelfde jaar was Maria van Medici overleden. Zij was tot in 1638 in de Spaansche Nederlanden gebleven altijd trachtende een overeenkomst te sluiten met haren zoon, altijd tegengewerkt en overwonnen door den kardinaal. Dan begaf zij zich naar Holland, van waar zij naar Engeland overstak ; eindelijk ging zij zich te Keulen vestigen, waar zij arm en verlaten stierf na zich zelve lange jaren het leven verbitterd en anderen tot last gestrekt te hebben.

Wij stappen vlug over hare lotgevallen en die van haren zoon heen, omdat Rubens in April 1632 verzocht had zich niet meer met hunne zaken te moeten bemoeien en ontslagen werd zich nog verder te mengen in de ellendige politiek van machtelooze kuiperijen, van persoonlijken wrok en eigenbelang, die rond de koningin-moeder en haren nog meer weerzinwekkenden zoon gedreven werd.

Onze kunstenaar was daarom echter nog niet ten einde zijner staatkundige loopbaan, en nieuwe ontgoochelingen en nieuw leed stonden hem te wachten. Zijn hoogste doel bleef nog immer een einde te stellen aan de vijandelijkheden tusschen de Spaansche en de afgeschei-

den Nederlanden en aan zijn vaderland de zoo lang en zoo diep gestoorde rust en meteen de gevloden welvaart terug te bezorgen. Hij bleef het hierin volkomen eens met de infante en genoot voortdurend haar onbeperkt vertrouwen

ONDERHANDELINGEN MET DE VEREENIGDE GEWESTEN DER NEDERLANDEN. — In December 1631 werd hij door de vorstin naar den Haag gezonden met eene geheime boodschap, ongetwijfeld het sluiten van een vredesverdrag betreffende. Omstreeks den 15en December vertrok hij; hij verbleef twee dagen in den Haag. Frederik-Hendrik weigerde eerst hem te ontvangen; toen Rubens aandrong en zich beriep op een paspoort het jaar te voren door den prins zelf geteekend stond deze hem een onderhoud toe. De afgevaardigde der infante deed hem voorstellen, die de prins afwees met de verklaring, dat de Staten-Generaal alleen over die zaken te beslissen hadden. De kunstenaar keerde teleurgesteld uit Holland terug; hij reisde langzaam, daar hij vier dagen besteedde aan den tocht uit den Haag naar Brussel; in deze laatste stad gaf hij de infante rekenschap van zijne zending en den volgenden morgen al vroeg vertrok hij naar Antwerpen. Dit was zijne voorlaatste feitelijke inmenging in de staatszaken. De laatste maal dat de infante zijn tusschenkomst inriep was in 1632, in een tijd van binnenlandsche woelingen in de Zuidelijke Nederlanden, zooals men er daar meer dan één gekend had sedert onze provinciën weer door Spanje waren veroverd.

Na den dood van aartshertog Albertus was ons land weer een onmiddellijke Spaansche bezitting geworden ; te Madrid had men nog altijd te veel eerbied voor Isabella om haar tot een gewone landvoogdes zonder eigen gezag te vernederen, maar men zorgde er voor, dat de sporen van onafhankelijkheid zooveel mogelijk verdwenen. Zoo werden meer en meer uitsluitend Spanjaarden tot de hoogste staatsambten benoemd. Spinola was in 1628 teruggeroepen en in de plaats van den uitmuntenden veldoverste, wien men geen andere fout kon aanwrijven dan van Italiaanschen oorsprong te zijn, had men iemand van zuiver Spaansch bloed, don Alvarez de Bazan, markies van Santa-Cruz, een man van de ergerlijkste onbekwaamheid, tot opperbevelhebber der legers aangesteld. Het gevolg was dat deze nederlaag op nederlaag leden. De Raad van State, die samengesteld was uit Belgische edellieden van hoogen rang, werd beroofd van de macht, die hij tot dan toe had bezeten en deze werd overgedragen op een Junta en een toegevoegden raad, beiden uit Spanjaarden samengesteld. Het natuurlijk gevolg was verbittering bij den hoogen adel, die hierdoor het sterkst benadeeligd werd in zijne belangen en zijne eerzucht.

Evenals onder de regeering van Filips II en de landvoogdij van Margaretha van Parma Oranje en Egmont verzet hadden aangeteekend tegen het benoemen van vreemdelingen tot de hoogste staatsambten, zoo kwamen ook nu een tal van aanzienlijken op tegen de herinvoering van dit stelsel. Hertog Hendrik van Bergh, de bekwaamste van Spinola's luitenanten, wien het bevel over de krijgsmacht was opgedragen na het vertrek van den generaal en die nu zijn gezag aan Santa Cruz had moeten afstaan, was meer dan wie ook geërgerd door die verdrijving der landzaten uit alle ambten van belang. In Februari 1632 luisterde hij naar de inblazingen van den graaf van Warfusée, die om bedriegelijke handelingen uit zijn post van bestuurder der financiën was ontslagen, en die zich dan aan het staatsbestuur der Vereenigde Provinciën had verkocht. Van Bergh verstond zich met een zaakgelastigde van dit zelfde gouvernement om Spanje te verraden en zich ten dienste der noordelijke provinciën te stellen met al de troepen, waarover hij kon beschikken of die hij zou kunnen aanwerven. Den 4en Juni 1632 speelde hij hun Venloo in de handen ; de stadhouder Frederik-Hendrik maakte zich daarop nog meester van Ruremonde

en sloeg het beleg voor Maastricht, dat hij den 24en Augustus innam. Aangedreven door een handlanger van Richelieu, Carondelet, deken van Kamerijk, traden eenige leden van den hoogsten adel des lands met den hertog van Bergh in onderhandeling en, zonder hem te volgen in zijn hoogverraad, smeedden zij onder elkander een samenzwering om het land tegen Spanje in opstand te brengen, met de hulp van Fransche wapens het uitheemsche juk af te schudden en eenen onafhankelijken staat, door inboorlingen bestuurd, te stichten. De aanvoerders van die samenspanning waren de prinsen van Epinoy en van Barbançon, de hertog van Bournonville en de graaf van Egmont. Zij zochten een man van groot gezag om aan hun hoofd te stellen en hun keus viel op Filips, hertog van Aerschot, prins van Arenberg. Deze toonde zich niet ongenegen met hen samen te gaan ; maar Isabella, die lucht had gekregen van wat er gebrouwd werd, riep hem naar Brussel en deed een dringend beroep op zijne getrouwheid. Hij luisterde naar die aanmaningen en liet zich niet verder in met de samenzweerders, wier plannen aldus verijdeld werden.



Jan van Havre (Naar de gravuur van Cornelis Galle).

Maar een zekere voldoening willende geven aan de misnoegden en zijn eigen wenschen willende verwezenlijken ried de hertog van Aerschot de infante aan de Staten des lands bijeen te roepen. Isabella gaf toe en den 9en September 1632 werd te Brussel de vergadering der afgevaardigden van al onze provinciën geopend. Een der eerste beslissingen, welke daar werden genomen, strekte om onderhandelingen aan te knoopen met de Staten-Generaal der afgescheiden provinciën ten einde een vredesverdrag tusschen de twee landen te sluiten. Het verlangen der Staten te Brussel vergaderd was, dat die onderhandelingen in hun eigen naam zouden gevoerd worden en zij dus als wettige bewindhebbers van het land zouden optreden, evenals de Staten-Generaal dit deden voor de noordelijke provinciën. Ook hierin stemde Isabella toe, alhoewel dergelijke aanmatiging geheel in strijd was met de overleveringen van het Spaansche koningdom en het doel der Brusselsche Staten geen ander was dan met de Haagsche een overeenkomst te sluiten, die zou leiden tot het bevrijden onzer gewesten van de Spaansche heerschappij. Zij riepen Frankrijk ter hulp en waren in betrekking met Richelieu, die van eerst af de hand had geleend tot al die samenzweringen en de onlusten had aangevuurd. Zij zouden er niet tegen opgezien hebben het land aan den zuidelijken of aan den noordelijken nabuur te leveren of onder beiden te zien verdeelen, als zij slechts in de toekomst het oppergezag zouden bekleed hebben. Het volk volgde hen niet; hunne partij bleef die eener kleine aristocratische minderheid, een hoopje misnoegden, die veel pruttelden, maar weinig uitrichtten.

Terwijl Isabella toegaf aan de eischen der misnoegde heeren bleef zij echter niet werkeloos.

Zooals wij hooger zagen had zij op het einde van 1631, voorziende wat de heeren te Brussel in het schild voerden en nog vóór de Staten bijeengekomen waren, gepoogd opnieuw met het gouvernement der Noordelijke Gewesten in onderhandeling te treden. In de eerste dagen van Augustus 1632 zond zij Rubens, haren vertrouwden zaakgelastigde, nogmaals naar Luik, waar zich toen eenige leden der Hollandsche Staten-Generaal bevonden, die voor last hadden den gang van het beleg van Maastricht van naderbij te volgen. Hij was drager van een aanstelling der infante, die hem, in overeenstemming met den koning, machtigde in haren naam te handelen. Na een eerste onderhoud met de afgevaardigden der Staten-Generaal, keerde hij naar Brussel terug om zijne vorstin rekenschap van het besprokene te geven. Den 26en derzelfde maand, begaf hij zich naar Maastricht, waar Frederik-Hendrik vier dagen vroeger was binnengetrokken; den 29en keerde hij terug naar Brussel. Hij was niet geslaagd in zijne zending; de Hollanders, verstout door de behaalde voordeelen, weigerden met de Spanjaards of hunne aanhangers te onderhandelen.

Dit gaan en komen van Rubens had argwaan gewekt te 's Gravenhage bij de afgezanten der mogendheden, die belang hadden bij het voortduren der oneenigheden tusschen Spanje en de Vereenigde Provinciën, en afgunst bij de Staten der Belgische gewesten, die met leede oogen aanzagen, dat een ander gelast werd met eene taak, die zij zich zelven voorbehouden hadden. Na hiertoe oorlof verkregen te hebben van de infante zonden zij op hunne beurt drie hunner naar den prins van Oranje en de vertegenwoordigers der Staten-Generaal, te Maastricht aanwezig, om zich met hen te verstaan nopens tijd en plaats eener bijeenkomst, waar over den vrede tusschen beide Nederlanden zou beraadslaagd worden.



HET KINDEKEN JESUS
(Steengracht van Duivenvoorde, 's Gravenhage).

Er werd overeengekomen dat dit te 's Gravenhage zou gebeuren, en den 13en December 1632 werden de besprekingen daar inderdaad geopend. De Belgische afgevaardigden, die nu ten getale van tien waren, wilden beginnen met een wapenstilstand te sluiten; de prins van Oranje en de Hollandsche Staten-Generaal spoorden hun zuidelijke buren aan om zich onafhankelijk van Spanje te verklaren en beloofden hen te helpen om het vreemde juk af te schudden, maar weigerden een verdrag op de grondslagen van het Bestand van 1609 aan te gaan. Men wist toch in Holland, dat de voorwaarden tot het sluiten eener overeenkomst, door Rubens in Augustus voorgeslagen, voordeeliger waren dan die, welke men nu uit Brussel kwam aanbieden, en men verwachtte ruimer toegevingen van mannen, die minder verkleefd waren aan Spanje. De Belgische afgevaardigden vorderden dus niet in hunne taak en zonden in de laatste dagen van December vier hunner naar Brussel om aan hunne lastgevers de moeilijkheden bekend te maken, die zich voordeden, en hunne ergernis uit te drukken omtrent de rol aan Rubens toegekend. Te Brussel hadden de Staten reeds vernomen van den prins van Oranje, dat Rubens hem voorstellen was komen doen te Maastricht en, aan Isabella en haren vertrouwden vertegenwoordiger den slechten uitslag hunner eigen afgevaardigden toeschrijvende, besloten zij in hunne zitting van 4 Januari 1633 aan de infante te vragen, welke onderrichtingen zij in de maand Augustus aan Rubens gegeven had. Die vraag bleef onbeantwoord. Wij weten echter wel wat de inzichten der infante waren. Zij hadde wel degelijk gewenscht tot een

verdrag te komen zonder de inmenging der Brusselsche Staten en aan Rubens had zij de taak opgedragen dien wensch te verwezenlijken.

Nu de Staten te Brussel ertoe gekomen waren zelf met de Hollanders te onderhandelen, wilde de vorstin ten minste dat een waakzaam oog gehouden werde over hunne inzichten en daden, en nogmaals werd Rubens door haar met die taak gelast. Den 13en December 1632, den dag zelven waarop de beraadslagingen met hunne afgevaardigden in den Haag geopend werden, schreef Rubens aan prins Frederik-Hendrik om een paspoort voor zich zelven en twee of drie dienaars te bekomen ten einde zich naar den Haag te begeven en daar die heeren te kunnen bijstaan en voor hen eenige punten toe te lichten en te doen gelden, waarvan hij meer bepaald kennis droeg. Frederik-Hendrik maakte dien brief over aan de Staten-Generaal, die het gevraagde paspoort den 19en Januari 1633 toestonden. In het begin derzelfde maand werd hij naar Brussel geroepen om uitleggingen te geven aan de Staten over zijne inmenging in deze zaken. Den 8en Januari gaf hij gevolg aan die uitnoodiging; den 24en gelastte de Vergadering drie harer leden zich bij de infante te begeven om zich te beklagen over de aanmatiging van den kunstenaar. Isabella antwoordde hun, dat, indien Rubens een paspoort gevraagd had aan den prins van Oranje, dit gebeurd was om zich in den Haag te bevinden, wanneer de afgevaardigden der Staten de geschreven stukken zouden willen zien betreffende zijne vroegere onderhandelingen over het bestand en geenszins om tusschen te komen in de beraadslagingen, waarmede zij gelast waren.

De hertog van Aerschot was er ten uiterste over gebelgd, dat de vorstin gansch haar vertrouwen schonk aan eenen kunstenaar van minderen rang en hem, den hoogadellijke, over het hoofd zag. Den 28en Januari 1633 keerde hij met zijne drie medeleden naar Holland terug; zij hielden eenen dag te Antwerpen stil en verwachtten daar dat Rubens op hunne aanmaning hun de papieren zou komen overhandigen, die hij in zijn bezit had. Hij, die wel wist wat er te Brussel was voorgevallen en de vijandelijke gezindheid van den hertog van Aerschot kende, ging hem te Antwerpen niet bezoeken. De hertog, nog meer gestoord door dit wegblijven en een middel zoekende om hem alle verdere bemoeiing in deze onderhandeling onmogelijk te maken, liet hem weten dat hij ontevreden was over die handelwijze en over zijne vraag om een paspoort.

Rubens schreef hem daarop den 29en Januari het volgende briefje:

« Monseigneur,

« Het spijt mij zeer het misnoegen te vernemen, dat Uwe Excellentie getoond heeft over « mijne vraag om een paspoort, want ik ga recht in mijn schoenen en bid u te gelooven dat « ik altijd goede rekening van mijne handelwijze zal weten te geven. Ook betuig ik voor God « dat ik van mijne overheid nooit anderen last heb ontvangen dan Uwe Excellentie op alle « mogelijke wijze te dienen in de behandeling dezer zaak, die zoo noodwendig is voor 's konings « dienst en 's lands behoud dat ik hem, die uit eigen belang er vertraging zou aan toebrengen, « het leven onwaardig zou achten. Ik zie nochtans niet welk bezwaar er zou uit ontstaan indien « ik mijne papieren naar den Haag gebracht en u ter hand gesteld hadde zonder eenig andere « zending noch titel dan van u nederig ten dienste te staan, niets anders verlangende in deze « wereld dan de gelegenheid om u te bewijzen dat ik inderdaad van ganscher harte ben, enz. »

De hooghartige en wrokkende hertog antwoordde op dien uiterst beleefden brief met het volgende smadelijk schrijven:

« Mijnheer Rubens,

« Uit uwen brief heb ik uw spijt vernomen dat ik mij ontevreden zou getoond hebben

» over uwe vraag om een paspoort, alsook dat gij recht in uwe schoenen gaat en mij verzoekt
» te gelooven dat gij altijd goede rekening zult kunnen geven over uw gedrag. Ik zou mij wel
» de moeite hebben kunnen sparen u de eer te doen u te antwoorden, daar gij zoo erg te kort
» gekomen zijt aan uwen plicht mij persoonlijk te komen vinden, en u daarentegen de gemeen-
» zaamheid hebt veroorloofd mij een briefje te schrijven, iets wat alleen past aan personen van
» gelijken rang. Ik ben van elf uren tot half een in de afspanning gebleven en ben er des avonds
» ten half zes teruggekeerd: gij hadt dus tijd genoeg om er mij te komen spreken. Niettemin
» zal ik u zeggen dat geheel de vergadering te Brussel het zeer vreemd gevonden heeft dat,
» nadat zij Hare Hoogheid gesmeekt en den markies van Aytona verzocht had u te gelasten
» ons de papieren te brengen, welke gij zegt te bezitten en nadat zij ons dit beloofd hadden,
» gij een paspoort hebt gevraagd. Voor het overige kan het mij weinig schelen hoe gij in uwe
» schoenen gaat en welke rekening gij van uw gedrag kunt geven. Al wat ik u zeggen wil is
» dat het mij aangenaam zou zijn dat gij voortaan zoudt onthouden hoe lieden van uwe soort
» aan mannen van mijnen rang dienen te schrijven. »

De hertog van Aerschot bereikte zijn doel. Rubens liet zich niet verder in met deze noch met eenige ander onderhandeling en dit monument van berekende onbeschoftheid sloot de diplomatieke loopbaan van den grooten kunstenaar (1). De beide brieven maakten heel wat ophef, de hertog van Aerschot zond er afschrift van aan de Staten, die ze op hunne beurt mededeelden aan de infante en aan den markies van Aytona; de minister van Frankrijk zond er eene kopie van aan den staatsecretaris: iedereen aanschouwde ze wel als stukken van ergerlijken aard en als een openbare beleediging, opzettelijk door den hoogstgeplaatsten edelman van het land aan den man, die het volste vertrouwen van de souvereine bezat, en dus aan de infante zelve toegebracht. Het was de uitbarsting van een wrok van ouderen datum: de hertog van Aerschot en de Staten van Brussel konden het de vorstin niet vergeven dat hij, die geen deel maakte van hun vergadering, boven hen werd gesteld; misschien namen zij het hem even kwalijk, schreef de Engelsche gezant in den Haag, William Boswell, aan zijn gouvernement, dat hij zich met hunne zaken kwam moeien, omdat zij begrepen dat hij er meer verstand van had dan iemand van hen allen.

Ons ergert het gedrag van den hertog van Aerschot zeker nog meer dan zijne tijdgenooten: zij wisten dat de toon, dien de hoogadellijke heer hier aansloeg tegenover den genialen kunstenaar, geen andere was dan die welken toen mannen van zijnen rang bezigden wanneer zij spraken tot burgers, hoe hoog zij dan ook staan mochten, of tot lieden van den kleinen adel. Toen in de eerste jaren van den opstand tegen Spanje de voorzitter der Rekenkamer van Brabant, een der hoogste ambtenaars van het land, zich veroorloofd had de belangen van den Staat te verdedigen tegen den graaf van Hoogstraten, duwde deze hem in de tegenwoordigheid van den prins van Oranje toe: « Al dat getabberde volk is gemeen volk, en gij zijt een gemeene » mijnheer, en gemeen volk doet gemeene dingen. » (2) Ziedaar wel in andere woorden dezelfde taal, die Aerschot voerde tegenover Rubens.

Deze weigerde nu naar den Haag te gaan en verzocht de infante hem te ontslaan van verdere inmenging in de politieke bemoeiingen. « Ik wierp mij aan de voeten Harer Hoogheid, » schreef hij later aan Peiresc, om haar als eenig loon van al mijne vermoeienissen te vragen,

(1) Gachard haalt de getuigenis aan van den Venitiaanschen afgezant Alonso Contarini (Op. cit. p. 251), om te bewijzen dat Rubens na het ontvangen van den brief van den hertog van Aerschot dezen nog schreef en de hertog hem nogmaals antwoordde. De nitstekende geschiedschrijver vergist zich; de brieven waarop Contarini duidde zijn dezelfde die wij hooger vertaalden en zij werden door geen andere gevolgd.

(2) Rob. Fruin: *Verspreide Geschriften*. I, blz. 339.

dat zij mij zou ontslaan van nieuwe zendingen en om van haar te verkrijgen, dat ik mijn ambt mochte vervullen zonder mijn huis te verlaten. Ik heb die gunst met meer moeite verkregen dan eenige andere, welke mij werd toegestaan, en nog heeft men mij eenige onderhandelingen en geheime zaken voorbehouden, waar ik mij verder kan mee bezig houden zonder mij erg te storen. (1) De infante voldeed aan zijn verzoek en zond in zijne plaats zijn vriend Jan van den Wouwer, die in schijn gelast werd de afgevaardigden de noodige inlichtingen te bezorgen, maar die, evenals vroeger Rubens, voor taak had de handelwijze der onderhandelaars te bewaken en voor de belangen der Spaansche kroon en der Zuidelijke Nederlanden te zorgen.

Laatste bemoeiing van Rubens met de politiek. — Nog een enkel maal vinden wij Rubens vermeld in de politieke geschiedenis en weer was het zijne hardnekkige liefde voor den vrede tusschen de beide deelen van het oude Nederland, die hem in verzoeking bracht zijn atelier en zijn stad te verlaten om een nieuwe poging te wagen tot het bereiken van zijn oud doel. Men schreef toen Juli 1635. Een vriend van Rubens en van den vrede, Antoon Triest, bisschop van Gent, was in betrekking met een oud burgemeester van Rotterdam, den heer van Berckel, en liet dezen polsen, met goedkeuring van den toenmaligen landvoogd, om te weten of hij hem zou willen helpen om verzoening tusschen beide landen te bevorderen. Van Berckel stemde toe en kwam naar Antwerpen, waar hij bisschop Triest ontmoette; deze ging daarop Rubens vinden om hem hun onderhoud mee te deelen en hem te verzoeken met hen samen te werken. De overwinningen in den loop van het jaar door den landvoogd Ferdinand op de verbonden strijdmachten van Holland en Frankrijk behaald, moesten volgens hen het eerste dier landen gewilliger doen luisteren naar voorstellen van verdrag. Dit was ook Rubens' meening en hij verklaarde aan den bisschop, dat, indien de kardinaal-infant het verlangde, hij zich gaarne bij den prins van Oranje zou begeven om van hem en van eenige vrienden, die hij in den Haag bezat, te vernemen wat zij over de mogelijkheid van den vrede dachten. Hij meende dat hij dien stap zou kunnen doen zonder argwaan te wekken, daar hij een uitnoodiging had ontvangen om naar Amsterdam te komen ten einde daar schilderijen van oude meesters te gaan zien, die uit Italië gezonden waren. Om het doel zijner reis te verbergen, zou hij zich door vijf of zes liefhebbers laten vergezellen, en hij was overtuigd dat men hem in den Haag wel van een vredesverdrag zou gesproken hebben zonder dat hij er een woord over repte.

Bisschop Triest deelde aan den staatsecretaris, Marten van Axpe, hun onderhoud mede; deze antwoordde hem op bevel van den landvoogd, dat hij er geen bezwaar in zag, dat Rubens den tocht ondernam. Onze kunstenaar verkreeg dan in Augustus 1635 van de Brusselsche regeering een paspoort voor hem en zijn reisgezellen; daarop vroeg hij aan de Staten der Provincie Holland een vrijgeleide om met zijn twee zonen over Holland naar Engeland te reizen, ten einde daar de schilderijen heen te brengen, die Karel I hem besteld had voor de feestzaal van Whitehall. De Hollandsche Staten beraadslaagden over zijne vraag. De secretaris van het Fransche gezantschap in den Haag deed hun opmerken, dat Rubens met een heel ander doel dan het opgegevene naar hun land kwam en dat zijne aankomst aldaar afgunst en oneenigheid zou verwekken. De provinciale Staten dorsten geen beslissing nemen en verzonden de vraag van Rubens naar de Staten-Generaal. Op hunne beurt maakten deze ze over aan Frederik-Hendrik, die er even weinig haast bij zette Rubens' vraag toe te staan. Uit een brief van Constantijn Huygens, in November 1635 geschreven, blijkt het dat het paspoort toen nog niet verleend

(1) Brief van 18 December 1631.



MARIA VAN MEDICI
(Museum, Madrid)



was. Rubens had er zoolang niet naar gewacht; den 8en October verzond hij de schilderijen voor Whitehall over Duinkerken, hij zelf ging niet naar Holland.

Van die laatste en gevolglooze poging om zich in de politiek te mengen zal hij wel gesproken hebben in zijn brief van 16 Maart 1636 aan Peiresc, waarin hij zegde: « Ik heb tegen « mijn zin eenige dagen te Brussel verbleven voor eene zaak die mij persoonlijk betrof. Geloof « niet dat het was voor wat gij vermoedt. Ik spreek openhartig en gij moogt mij vertrouwen. « Ik beken dat ik in den beginne uitgenoodigd werd mij met de zaak bezig te houden. Maar « daar zij, mijns dunkens, geen belang genoeg opleverde en mijn paspoort eenige moeilijkheden « veroorzaakte, deed ik van mijne zijde opzettelijk vertraging ontstaan en daar het niet aan « lieden ontbrak, die er op uit waren zich met die taak te gelasten, heb ik de huiselijke rust « bewaard en met Gods gratie ben ik te mijnent gebleven. »

Rubens trad dus feitelijk uit het politiek leven in het begin van 1633. Aan allen, die hij gediend of met wie hij gehandeld had liet hij den hoogsten dunk van zijn gaven achter: de vorsten, de ministers, de staatslieden van vijandelijke evenzeer als van bevriende hoven hadden hem leeren hoogachten, geen smet was zijn naam komen bezoedelen in die wereld van kuiperijen, waar het krielde van verdachte menschen en waar de beste zich van geene verdachte handelingen ontzagen. Meer dan eens had hij in zijne diplomatieke loopbaan zijn afkeer en walg uitgesproken voor al den mangel aan oprechtheid, aan beradenheid en aan doorzicht, waar hij tegen te worstelen had. Hij die een wereld schiep met menschen vol heldenmoed en reuzenkracht, moest zich te goed en te groot voelen, en was het dan ook, voor het voortsukkelen in sluipgangen, waartoe hij zich had laten verleiden, in den waan dat hij er nut kon mee stichten en eer aan behalen. Hij keerde terug naar zijne kunst, naar het rijk waar hij heerschte onbeperkt en almachtig.

Afloop der onderhandelingen. — Van de onderhandelingen tusschen de Staten van de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden kwam niets ten rechte. De koning van Spanje had met achterdocht de bemoeiingen der vergadering te Brussel aangezien en den voorzitter van den Bijzonderen Raad, Peeter Roose, die toen te Madrid verbleef, den last opgedragen na zijn terugkeer in Brussel die heeren tegen te werken en hunne vergadering te doen ontbinden. Van dit oogenblik legde de regeering van Isabella er zich op toe om al wat de Staten beproefden te dwarsboomen en te verijdelen; men liet hunne vragen onbeantwoord, hunne beslissingen onuitgevoerd en zij beschikten over geen macht om hun wil door te drijven. Zij hadden toelating verzocht aan den koning om in eigen naam den vrede met Holland te mogen sluiten, zij kregen geen bescheid op die vraag en hunne afgevaardigden vertoefden maanden lang in den Haag zonder iets te kunnen verrichten. Toen besloten zij den 12en November 1633 twee hunner, den bisschop van Ieperen en den hertog van Aerschot, naar Madrid te zenden ten einde de toestemming van Filips IV te verkrijgen om op eigen gezag het bestand met Holland te mogen sluiten. De bisschop zag van de reis af en midden November vertrok de hertog alleen. Hij was nog niet te Madrid aangekomen, toen den 2en December 1633 de infante overleed. Hij vernam deze tijding te Irun op de Spaansche grens en aarzelde of hij zou terugkeeren, ten einde plaats te nemen in den Raad van Regencie, waarvan hij door de afgestorvene tot lid benoemd was, dan wel of hij zijn reis zou voortzetten. Hem docht dat hij te Madrid van grooter dienst zou kunnen zijn dan te Brussel en tot zijn ongeluk vervolgde hij zijnen weg naar de hoofdstad, waar hij den 26en December aankwam.

Hier ving met hem de treurigste gebeurtenis aan, die wij in de geschiedenis van die weinig

bloedige onlusten en dit weinig ernstig getwist en geharrewar aantreffen. De koning ware liever verschoond gebleven van het bezoek van den hertog van Aerschot; de infante had aangedrongen hem naar Madrid te laten vertrekken om aldus ontslagen te zijn van het hoofd van de vroeger ondervonden en van de voor later gevreesde tegenwerking. « Het is van belang, schreef zij aan haren neef, den hertog zoo eervol mogelijk te onthalen en hem zoo lang mogelijk ginder te houden, zooveel te meer daar hij, indien hij wezenlijk deel genomen heeft aan de samenzweering, zooals Gerbier zegt te zullen bewijzen, het beter zal zijn hem ten uwent onder de hand te hebben. »

Wat had Gerbier dan wel beloofd te bewijzen? In de eerste tijden, dat de edellieden hun samenzweering aan het smeden waren had de beunhaas in diplomatie, die toen als Engelsche zaakgelastigde te Brussel verbleef, hun de hulp van zijn vorst voorgespiegeld en in zijn huis werden de samenkomsten van Hendrik van Bergh met zijn aanhangers gehouden. Hij was dus bijzonder wel op de hoogte van hun plannen; hij voelde zich gevleid met de voornaamsten des lands om te gaan, hij was een konkelaar van aard en dacht misschien een belangrijke rol te kunnen spelen en eigen voordeel te vinden bij het visschen in water dat hij zelf hielp troebel maken; want hij had geen fortuin, was karig bezoldigd en belust op een weelderig leven. Later, toen de samenzwering bleek zonder ernstige gevolgen te zullen blijven, dacht hij profijt te kunnen trekken uit hetgeen hij er van te weten was gekomen. Hij had daarbij een persoonlijken hekel aan den hertog van Aerschot en meende nu een uitmuntende gelegenheid gevonden te hebben om zijn wrok te koelen en zijn beurs te vullen. Wanneer de afgevaardigde der Brusselsche Staten de reis naar Madrid ondernomen had, liet Gerbier aan de infante weten, dat hij haar tegen een betamelijke vergoeding zou bekend maken met de plannen en de namen der leiders van de samenzwering van 1632. De vorstin stemde er in toe hem twintig duizend kronen te betalen voor zijn verklikking en de koning beloofde hem zijne bijzondere bescherming voor de toekomst. Daarop werd de schanddaad voltrokken; de verrader ontving zijn loon en deelde zijn geheim mede aan den staatsecretaris Francisco Galeratta, die op zijn beurt het overbracht aan den Capuciner pater Filips. Deze vertrok den 22en of 23en November 1633 naar Madrid om het daar bekend te maken en kwam er nog eenige dagen vóór den hertog van Aerschot aan.

Wanneer de Raad van Staten te Madrid kennis had genomen van de veropenbaringen van Gerbier hechtte hij er eerst weinig belang aan en hield de zaak voor des te minder gewichtig daar de onderneming geheel mislukt en alle gevaar geweken was. Maar achtervolgens kwamen klachten van den markies van Aytona en onthullingen van anderen, die den hertog van Aerschot meer en meer verdacht maakten. De koning was ongenegen hem te veroordeelen; hij ontbood hem den 15en April 1634 en ried hem aan de waarheid te spreken, hem genade toezeggende indien hij berouw gevoelde en getrouwheid voor de toekomst beloofde. De hertog van Aerschot, die, wel is waar, niet geheuld had met de samenzweerders, maar die toch met hen was in betrekking geweest en hunne plannen kende, al had hij meer bijgedragen om ze te verijdelen dan om ze te bevorderen, had de ongelukkige gedachte eerst te beweren, dat hij van niets kennis had gedragen, en dat hij van heel de zaak alleen iets wist van hooren zeggen. De koning en zijne ministers drongen aan op nader en uitdrukkelijker bekentenissen; schoorvoetende en met stukken en brokken maakte hij nu bekend wat hij wist of een deel ervan. De koning gebelgd over die onoprechtheid gaf last de zaak nader te onderzoeken en deed den hertog in de gevangenis opsluiten. Zijn proces schijnt in werkelijkheid nooit afgeloopen te zijn, maar de ongelukkige en verwaande edelman kreeg nimmer zijne vrijheid terug. Hij stierf den [illegible] September 1640 in de sterke vesting Pinto.

Wij zijn gelukkig te mogen zeggen, dat rechtstreeks noch onrechtstreeks Rubens kennis droeg van het verraad, gepleegd door zijn vriend Gerbier. Den 16en Juni 1634 kwam hij te Brussel om met markies Aytona te handelen over de versterking der dijken in de nabijheid van Antwerpen, een zaak waarover hij ook aan Olivarez schreef, en bij die gelegenheid toonde hij aan Gerbier een stuk uit het verhoor van den hertog van Aerschot, waarin deze den Engelschen zaakgelastigde beschuldigde de samenspanning tegen den koning van Spanje aangewakkerd te hebben. Gerbier loochende alles en Rubens schijnt hem geloofd te hebben, zoodat hij nooit wist noch vermoedde met welk een laaghartigen fielt hij vriendschapsbetrekkingen onderhield en tot op het laatste zijns levens bleef onderhouden. Gerbier wist zijn verraad zoo wel te verbergen dat hij nog jaren lang zaakgelastigde van den koning van Engeland bleef in ons land, en zijn vorst hem ridder sloeg den 2en October 1638. Wel hadde men aan het hof van Brussel verschoond willen blijven van verdere betrekkingen met den eerlooze en vroeg men den koning hem terug te roepen; hij wist echter zijn zaak zoo goed te pleiten dat hij zijn post behield tot in 1641. Toen keerde hij terug naar Londen, waar hij in Juni van dit jaar in een proces gewikkeld werd tegen Lord Cottington, dien hij beschuldigde staatsgeheimen verraden te hebben. Hij verloor zijn geding en terzelfder tijd zijn ambt. Maar tot in de laatste dagen van zijn verblijf te Brussel genoot hij des konings vertrouwen, want deze benoemde hem tot ceremoniemeester den 10en Mei 1641; zijn latere lotgevallen hebben wij reeds elders verhaald.

In onze provinciën gingen de zaken verder eenen afgewisselden maar altijd weinig verheugenden gang. Van een opstand onder grooten of kleinen was geen spraak meer; de Brusselsche afgevaardigden bleven een jaar lang in den Haag aan het haspelen en het wachten en keerden eindelijk onverrichter zake terug. De Staten werden den 5en Juli 1634 ontbonden en zoolang de Spaansche en later de Oostenrijksche regeering duurde, werden zij niet meer bijeengeroepen. In 1635 nam de krijg tusschen Noord- en Zuid-Nederland een anderen keer. Den 8en Februari had de koning van Frankrijk een verdrag gesloten met de Vereenigde Provinciën om gezamentlijk de Spaansche Nederlanden aan te vallen, een plan sedert lang door Richelieu gekoesterd, en den 19en Mei daaropvolgende werd de oorlog verklaard en een begin gemaakt met den inval in deze landen. Maar daar stond nu aan het hoofd van bewind en leger een man van degelijke krijgskundige begaafdheden, de kardinaal-infant, broeder van Filips IV. Hij deed de bondgenooten gevoelige nederlagen lijden, zoodat hunne hoog opgedreven verwachtingen al spoedig merkelijk daalden. Zij gaven daarom hun plan niet op en de oorlog duurde nog jarenlang voort, ons land meer en meer uitputtende, wat er van vroeger welvaart overbleef vernielende, de bronnen van bloei voor de toekomst opdrogende. Eerst in 1648, zou de vrede van Munster een einde stellen aan de vijandelijkheden en dan nog ten koste van ons ongelukkig vaderland.

De Geschiedenis van Hendrik IV. — De oneenigheid, ontstaan tusschen Lodewijk XIII en Maria van Medici en haar vlucht uit Frankrijk, hadden een treurig gevolg voor Rubens en voor de kunst. Zooals wij gezegd hebben had de schilder aangenomen, niet enkel het leven van de koningin-moeder, maar ook dat van haren gemaal, koning Hendrik den vierde, te schilderen. Deze tweede reeks tafereelen zou eene galerij stoffeeren volkomen gelijk aan die, waarin de eerste was geplaatst, en liggende aan de linkerzijde van de binnenplaats van het nieuwe Luxemburg-paleis. Rubens had voor de twee groote werken de gezamenlijke som van 20.000 kronen bedongen en die waren hem toegestaan in Februari 1622. Toen de schilderijen der eerste reeks geplaatst waren was hij voornemens onmiddellijk daarop te beginnen met die der tweede en tijdens zijn laatste verblijf te Parijs, in Mei 1625, had hij schriftelijk een programma

van dit werk opgemaakt en aan kardinaal de Richelieu gezonden. Maar de minister had de handen zoo vol met staatszaken, dat hij van dit plan geen kennis kon nemen; Rubens vertrok dus zonder dat eenige beslissing omtrent zijn voorstellen genomen was. Hij rekende erop dat de kardinaal en de abbé de St-Ambroise hem die later zouden doen kennen. Den 12en Februari 1626 had men er te Parijs zich nog niet kunnen mee bezighouden en Rubens vreesde toen dat een vreemde kunstenaar met het werk zou belast worden, niettegenstaande de met hem aangegane overeenkomst. Twee jaar later, in Januari 1628, was hij begonnen met de teekeningen te maken. Hij had, en te recht, een groote gedachte van het werk. « Het onderwerp is zoo » uitgebreid en zoo heerlijk, schreef hij » den 13en Mei 1625 aan Peiresc, dat er » wel stof in ligt voor tien galerijen, » en den 27en Januari 1628, schrijft hij aan Pierre Dupuy, dat dit tweede werk beter zal lukken dan het eerste uit hoofde van het gelukkiger onderwerp.



Hendrik IV de Gelegenheid bij de haren grijpende om den Vrede te sluiten — Schets
(Liechtenstein Galerij, Weenen).

Na dien tijd verloopt er ruim een jaar zonder dat wij iets vernemen over de galerij van Hendrik IV; dan, in 1629, hooren wij dat er weer spraak is het werk aan een Italiaanschen schilder toe te vertrouwen. Den 22en April van dit jaar schrijft Richelieu aan Maria van Medici: « Ik heb » gemeend dat het Uwe Majesteit niet zou » mishagen, dat ik haar zegge dat volgens » mijne meening het goed zou zijn dat » Josepino gelast werde met het schilderen » der (tweede) galerij van haar paleis; hij » verlangt niet beter dan de eer te mogen » hebben haar te dienen en het werk te » voltooien tegen den prijs voor welken » Rubens de andere galerij heeft geschil- » derd. » Rubens was toen in Spanje en de kardinaal wist zeer goed dat Frankrijk zich niet zou te beloven hebben over hetgeen hij daar ging verrichten. Hij achtte het nogal natuurlijk dat een vijand van zijn land niet verder gelast werde met het versieren van een der koninklijke paleizen. De koningin-moeder moet dit gevoelen gedeeld hebben, want zij wendde zich tot kardinaal Spada om hem te vragen of Guido Reni niet naar Parijs zou kunnen komen om de tweede galerij te schilderen; zij liet hem terzelfder tijd weten dat een gelijke vraag tot Josepino gericht werd. Het antwoord van den kardinaal luidde: dat Guido Reni Bolonje niet kon verlaten, dat Josepino te oud was en ten slotte ried hij haar aan de taak aan Guercino op te dragen.

Van deze drie Italiaansche schilders was ongetwijfeld hij dien Richelieu had aanbevolen de minste in waarde. Josepino (Giuseppe Cesari) of il Cavaliere d'Arpino, zooals hij gewoonlijk wordt genoemd, was een der kunstenaars, die een groote behendigheid in het hanteeren van het penseel bezaten, en in de kerken of paleizen van Rome op muren en zolderingen zooveel

reeksen van historische schilderingen hebben nagelaten, die het oog konden streelen door een zekere gevatheid van den schilder, maar die geene hoogere verdiensten van eenigen aard bezitten. Guido Reni en Guercino waren mannen van veel hoogere beteekenis en roem en zoowat de rijkst begaafden uit dien tijd van nabloei der Italiaansche kunst : de eerste vol bevalligheid maar zonder kracht ; de tweede vol kracht, maar zonder bevalligheid. Geen van beide waren echter met Rubens te vergelijken. Van de voorstellen der beide kardinalen kwam niets ; Maria van Medici zocht zelve niet verder over de Alpen ; Rubens bleef gelast met het werk en in 1630, na zijn terugkeer uit Engeland, zette hij er zich, en dit maal in vollen ernst, aan. In de maanden October en November van dit jaar klaagde hij aan Dupuy dat men zijn schilderijen twee voet in de hoogte verkortte en de deuren vergrootte, nadat hij begonnen was te werken naar andere afmetingen. Op dit oogenblik had hij enkele der voornaamste stukken, zooals *de Zegepralende Intrede des konings*, al ver gebracht en verlangde hij dat men hem ten minste een halven voet meer in de hoogte zou toestaan om hem niet te dwingen den koning op zijn zegenwagen het hoofd af te snijden. Den 27en Maart 1631 waren die moeilijkheden nog niet vereffend, Rubens klaagt er niet meer over, integendeel hij acht er zich gelukkig om, daar al wat hij aan *de Geschiedenis van Hendrik IV* gedaan had toch verloren werk was. En inderdaad de koningin-moeder was toen naar Compiegne gebannen, waar zij bewaakt werd, en zou weinige maanden nadien de grens overtrekken en Frankrijk voor goed verlaten.

Geen twijfel of de galerij van Hendrik IV zou 24 stukken bevat hebben, waaronder drie van veel grooter afmetingen dan de andere. Rubens nam eerst en vooral deze laatste onder handen ; twee der drie stukken, die ongetwijfeld deel maakten van de zes, die in zijn nalatenschap voorkomen, schilderde hij ten halve af : *de Overwinning van Ivry* en *de Zegepralende Intrede te Parijs ;* beide ontzaglijke doeken bevinden zich in de Uffizi te Florence. Van de schilderingen in volle grootte had Rubens er meer aangelegd dan de twee uit de Uffizi ; bij zijn afsterven bevonden zich in zijn atelier, volgens den catalogus zijner nagelaten kunstwerken, « zes groote « onafgewerkte stukken verbeeldende belegeringen van steden, veldslagen en zegepralen van « Hendrik IV, die sedert eenige jaren begonnen waren voor de galerij van het Luxemburg-« paleis der koningin-moeder van Frankrijk. »

Een ware ramp was het dat Rubens dit werk niet mocht voltooien. Hij was het tijdperk zijner volle rijpheid ingetreden, zijn scheppingskracht was ongedeerd gebleven en zijn koloriet had aanzienlijk gewonnen in fijnheid en in kracht ; hij had moed op het werk en het onderwerp was dan ook oneindig aantrekkelijker dan de Geschiedenis van Maria van Medici. Deze was eene vrouw, die nooit iets grootsch had verricht; de afbeelding van haar leven kon niet anders dan uit paradeschilderingen bestaan, hoogstens het oog bekoorende, noodzakelijk den geest koud latende. Hendrik IV daarentegen is een der grootste figuren van den modernen tijd, een held in den oorlog, een wijze wetgever in den vrede, met een dramatischen levensloop, afgebroken door een tragischen dood. Zijn naam, zijn schitterende daden, zijn rampspoedig uiteinde, hadden dertig jaar lang heel Europa vervuld ; Rubens had in de jaren van zijn eigen jongelingschap en van zijn eersten mannenleeftijd honderde malen gehoord van zijne veldslagen, van zijn zegepralen, van zijn grootmoedigheid, van de liefde van het volk voor hem en dit grootsche figuur, die roemrijke daden zou hij vereeuwigen. De taak moest hem wel toelachen en niet naar de volgorde der gebeurtenissen begon hij, maar midden in de reeks koos hij de meest aangrijpende feiten : *den Slag van Ivry*, de gewichtigste overwinning door den koning behaald ; *de Inneming van Parijs*, de moeilijkste zijner ondernemingen en zijn *Zegepralende Intrede in zijn hoofdstad*, den gelukkigsten dag zijns levens.

Van twee der drie stukken, *den Slag van Ivry* en *de Intrede te Parijs*, weten wij nagenoeg wat zij moesten worden, uit de halfvoltooide schilderingen der Uffizi te Florence. In het eerste stuk *(Œuvre.* Nr 757) zien wij het gevecht in zijn volle woede. Hendrik IV heeft zich te midden van den strijd geworpen; hij zelf met den bliksem gewapend valt den bevelhebber der Spaansche hulptroepen, den graaf van Egmont, aan; een derde personage in deze groep, te midden van het tafereel geplaatst, is een Fransche officier, die den Spaanschen bevelhebber doorsteekt. Een prachtige brok maken deze drie mannen uit, die den strijd op leven en dood hebben aangegaan en aan elkander zijn vastgeklampt; de paarden nemen doldriftig deel aan den kamp; wilder dan hun meesters werpen zij zich opeen, zoekende elkaar te verscheuren. Een ruiter, die met zijn paard ten gronde gevallen is, wordt door de verwoede groep onder de hoeven getrapt. Rechts volgen twee soldaten te voet en een vaandeldrager te paard den koning; verder nog een groep vechtende soldaten; op den grond een lijk. Links een verwarde hoop mannen en paarden, strijdende om een vaandel; ook daar nog een ruiter en zijn paard dood op den grond. In de lucht zweven Bellona en eene Furie.

Het licht valt in volle kracht op de middelgroep, het blanke paard van Egmont helder doende uitkomen en op het harnas van Hendrik IV weerspiegelende; de rechterzijde staat in een krachtige schaduwe; de achtergrond wordt afgesloten door een gordijn van wolken en en van rook, boven de rangen der strijders opstijgende. Een kamp wordt er geleverd, niet enkel tusschen menschen, maar ook tusschen duisternis en licht, waarin het licht zegepraalt. Die worsteling is niet uitgewerkt maar aangegeven; geen twijfel of die machtige samenstelling, ware zij ooit voltooid geworden, hadde plaats genomen in den eersten rang van Rubens' meesterwerken. Eenheid in het plan, drama in de daad, stoutheid in de beweging, tegenstelling in het licht; een grootsch onderwerp in treffenden eenvoud en overweldigende kracht uitgedrukt: dit alles bewonderen wij nu reeds in de vluchtige borsteling; wat ware het geweest hadde het in volle kracht en kleur kunnen afgewerkt worden!

Nog schooner is de *Zegepralende Intrede (Œuvre.* Nr 759). Weer is Hendrik IV het middelpunt der handeling, maar deze is van geheel anderen aard. Ginder de verwoedheid van den strijd, hier de roes van de vreugde en van de overwinning; ginder de rook van het buskruit en de akeligheid der stervenden of gesneuvelden, hier de damp van den wierook, het geschetter der klaroenen, het gejuich der opgetogen krijgslieden en der nieuwsgierige menigte. De held van den dag staat recht op een Romeinschen wagen met een palmtak in de opgeheven rechterhand, strak voor zich uitstarende, bleek van ontroering en roerloos alsof de overmaat van geluk hem in ontheffing had ontrukt aan de woeligheid van het tooneel, majestatisch als een wezen van hooger natuur, voor wien allen leven, rond wien allen zich bewegen en die alleen beweegloos blijft. Nevens zijn wagen stappen trompetters en fluitblazers, dragers van wapentrofeëen en standaards, aan de overzijde vermoedt men de woelende menigte; op den grond zitten mannen, vrouwen en kinderen, die het aangrijpende schouwspel aanstaren; de groep der linkerzijde bestaande uit de oude vrouw, de moeder en het kind, herinnert aan die uit het linkerluik der *Kruisrechting*. Achteraan komen de krijgsgevangenen, treurige bewijzen der overwinning. In de lucht zweven zinnebeeldige gestalten, kronen en lauweren aanbrengende. De twee witte paarden, die den wagen trekken, gaan onder den triomfboog stappen, die op een omkeer der straat is opgericht. Het is een gejoel en een drukte, een vliegen, een voorwaarts schrijden dat alles doet leven en trillen.

Het tooneel is opgevat in antieken trant; de wagen, de wapenrustingen, de wapentrofeëen, de muziek, de gevangenen, alles herinnert aan de triomfen van oud-Rome en aan het beeld dat

Mantegna schilderde van Cæsars intrede in de eeuwige stad; maar uitbundige beweging, opgetogen vreugdebedrijf heerschen hier in hooger mate met forscher figuren en glansender lichten. Het stuk herinnert insgelijks aan een der Triomfen van het H. Sacrament, *de Zegepraal over de Onwetendheid,* ook zoo opgewekt, zoo feestelijk vooruitgestuwd rond het gewijde zinnebeeld dat daar troont in plechtige kalmte. Maar Hendrik IV als zegepraler is verhevener, zijn omgeving dichter, drukker, geweldiger voortgedreven. In het werk van Rubens is er geen tweede stuk waar zijn machtige hand een wereld van aandoening en van bedrijvigheid zoo geniaal samenvatte en vereenvoudigde, zonder eenigszins te schaden aan den algemeenen indruk eener woelige en jubelende menschenmassa.

De Triomf van Hendrik IV is veel meer afgewerkt dan *de Slag van Ivry.* In dezen laatste is het grootste deel der handeling in een neutralen toon als in een nevel gehuld, waaruit een enkel der middelgroepen duidelijk uitkomt. In den Triomf zijn al de kleuren aangegeven, de effekten verkregen: de kunstenaar moest er nog enkel een laatste hand laten over gaan om alles in harmonie te brengen. De beide stukken zijn uiterst belangrijk als getuigenissen van Rubens' wijze van werken. Hij begint met in doode kleuren de groote lijnen zijner samenstelling aan te duiden, maar die aanduidingen waren van eerst af juist. In *den Slag van Ivry* is Hendrik IV een portret, de bewegingen der paarden zijn onberispelijk; de heldere rooden zijn op eenige weinige plaatsen in betrekkelijk zwakke tonen gelegd, de groote werking van licht en duister in het middeldeel is vastgesteld; evenals de vermindering van het licht, sterker verdoovende naar links dan naar rechts. De vechtende groepen aan beide zijden zijn nauwkeurig aangeduid en hunne waarde in kleur en licht aangegeven. De minst gevorderde deelen, de geniussen met kroon en palm boven den koning zwevende, zijn slechts met het penseel in grauwverf geteekend. In heel het stuk zocht de schilder vooral een treffende werking van licht te verkrijgen en naar dit einddoel spoedde hij zich van het oogenblik dat hij de eerste verf op het doek legde.

Van beide groote stukken kennen wij de schetsen: die van *den Slag van Ivry* hoort tegenwoordig toe aan den kunstschilder Bonnat van Parijs; van *de Zegepralende Intrede* bestaan er verscheiden, twee in grauwschildering en een derde in kleur; deze laatste bevindt zich in de verzameling Wallace te Londen en wijkt aanzienlijk af van de samenstelling van Rubens in het groote doek te Florence.

De derde groote schildering uit de Geschiedenis van Hendrik IV is *de Inneming van Parijs,* die wij slechts kennen uit de schets toehoorende aan het Museum van Berlijn *(Œuvre.* Nr 758). De strijd is ten einde geloopen, van eene brug over de Seine worden de lijken der overwonnenen in den stroom geworpen. Aan de linkerhand ziet men koning Hendrik met de kroon op het hoofd, den scepter in de hand, de sleutels ontvangende, welke de stadsmaagd van Parijs hem aanbiedt. Achter hem muzikanten, soldaten en te midden dezer een banierdrager, die de Tweedracht onder de voeten treedt. Onder de brug door ziet men er eene tweede en daar achter de huizen der stad. Heel het onderwerp is licht aangeduid, de brug en de naar beneden geworpen lijken zijn in grauwschildering; van den koning en zijn volgelingen ziet men de kleur der harnassen met den weerschijn van het licht op het staal; een enkel helderroode plek van een mantel en een donkerroode van een broek, een paar lichtplekken op de doode lichamen, met wat roze tinten op de levenden en wat lichtschijn in de hoogte: ziedaar al de kleur, die er op dit eerste ontwerp van de schilderij te ontdekken is.

Van eenige der kleine stukken bestaan nog schetsen, vooreerst die van *de Geboorte van Hendrik* (*Œuvre.* Nr 755) en zijn *Huwelijk met Maria van Medici (Œuvre.* Nr 762), schilderijen, waarmede de reeks aanving en eindigde. In de eerste ziet men de stad Pau, die het pas geboren

kind, den toekomenden koning, op den schoot houdt. Mars overreikt hem een vlammend zwaard en houdt een wapentrofee in de hand. Boven hem het teeken uit den Dierenriem, de Schutter, aanduidende de maand December, waarin de koning geboren werd. In de lucht zweven drie kleine geniussen, een schild en lans dragende. In den achtergrond het kasteel, op den voorgrond de stroomgod in het riet liggende. In *het Huwelijk van Hendrik IV met Maria van Medici* houdt de met loover bekroonde koning de eene hand om het middel zijner bruid geslagen, in de andere draagt hij een palmtak. Hij leidt haar naar het altaar en belonkt ze met verliefde blikken. Tusschen beiden in zweeft de Genius van het Huwelijk, een brandende toorts houdende; in de lucht fladderen nog drie liefdegoodjes. Beide deze schetsen, die omstreeks 1774



De Slag van Ivry (Uffizi, Florence).

in de verzameling van Schorel te Antwerpen waren en toen door Martenasie werden gegraveerd, behooren nu tot het Museum Wallace te Londen.

Wij kennen nog twee schetsen, die zich in de galerij van prins Liechtenstein bevinden en onderwerpen uit *de Geschiedenis van Hendrik IV* behandelen. Zij vertoonen beiden een zeer eigenaardige gesplitste samenstelling: zij zijn in tweeën verdeeld, een bovendeel waarin een geschiedkundig feit en een onderdeel waarin allegorische figuren zijn afgebeeld. Het valt moeilijk te betwijfelen dat de schetsen ontwerpen zijn voor stukken uit de galerij van Hendrik IV en toch komt het vreemd voor dat Rubens hierin zoo geheel afgeweken is van de opvattingen der overige werken van de reeks. Het eerste stuk *(Œuvre.* Nr 756) stelt in het bovendeel een gevecht op een brug voor. In het onderdeel, geheel afgescheiden van het bovendeel, zitten twee allegorische figuren : de Krijgsmoed met naakt bovenlijf, een helm op het hoofd, een zwaard aan den gordel, den voet op den nek van een slapenden leeuw zettende ; links een tweede figuur, waarschijnlijk het zinnebeeld van de Zegepraal, het hoofd omlauwerd, in de eene hand den bevelhebberstaf, in de andere een horen van overvloed houdende. De Catalogus der Liechtensteinsche Galerij doopt dit stuk met den naam „Horatius Cocles de brug verdedigende," maar op eene

cartouche in het bovendeel bevindt zich een opschrift, waarvan de twee eerste woorden *bataille de* duidelijk geschreven zijn en waarvan het derde en laatste woord zich best laat ontcijferen door *Coustra* en waarschijnlijk *Coutras* moet gelezen worden, zijnde dit de naam van een der gekende veldslagen door Hendrik IV gewonnen.

De tweede schets *(Œuvre.* Nr 761) uit de Liechtensteinsche Galerij, waarvan de hertog van Arenberg te Brussel een vluchtiger ontwerp bezit, is, evenals de eerste, in grauwschildering met een weinig blauwgrijze kleur opgehoogd. Zij vertoont in het bovendeel Hendrik IV, geleid door Minerva en vooruittredende om eene naakte vrouw te vatten bij een haarlok, die haar over het voorhoofd hangt. Deze vrouw wordt vergezeld door twee allegorische figuren, het eene de



DE ZEGEPRALENDE INTREDE VAN HENDRIK IV TE PARIJS (Uffizi, Florence)

Tijd, het andere de *Vrede.* Geen twijfel of het afgebeelde onderwerp is Hendrik de Gelegenheid bij het haar vattende om den vrede te sluiten. In het onderdeel ziet men een naakt allegorisch figuur met strakken blik, in de eene hand een knots, in de andere eene slang houdende, waarschijnlijk de Voorzichtigheid gereed om te handelen op het geschikte oogenblik. Het bovendeel is op een opgehangen tapijt afgebeeld en deze bijzonderheid zoowel als de algemeene schikking laat vermoeden, dat Rubens deze beide stukken opvatte als schilderingen bestemd om in tapijt geweven te worden. Misschien had hij op een gegeven oogenblik opdracht gekregen of het plan opgevat *de Geschiedenis van Hendrik IV* in een reeks tapijtwerken af te beelden en waren deze twee schetsen ontwerpen van twee der stukken van dit niet uitgevoerde werk.

De Liechtensteinsche Galerij bezit ook eene schets verbeeldende eene vrouw in treurige gepeinzen verzonken en gezeten op een slagveld tusschen twee lijken. Het figuur stemt zoo geheel overeen met de zinnebeelden uit het onderdeel der twee vorige stukken, dat het ons wel waarschijnlijk voorkomt, dat het stuk tot *de Geschiedenis van Hendrik IV* behoort.

In de veiling Burtin (Brussel, 1819) kwam nog een kleine schets (H. 22, B. 16 cm.) voor *(Œuvre.* Nr 760), behoorende tot dezelfde reeks en aldus in den Catalogus beschreven: De

Genius van Frankrijk biedt Hendrik IV de kroon aan; de maagden van den Vrede en van de Eendracht verwijderen van hem de Schijnheiligheid en de Tweedracht. Een page houdt zijn helm vast en een hond, zinnebeeld der Getrouwheid, vergezelt hem. Het tooneel grijpt plaats onder een draaghemel in een prachtig paleis.

Het onderwerp van een der schetsen uit de Liechtensteinsche Galerij werd door Rubens behandeld in een afzonderlijk werk, dat ten onrechte verondersteld werd te behooren tot de reeks, die moest plaats nemen in het Luxemburgpaleis. Het stuk bevond zich in 1897 in bezit van den kunsthandelaar Miethke te Weenen. Het stelt een krijgsman voor, met een harnas op de borst en een schild met Medusahoofd aan den arm, die zich voorover buigt naar de Gelegenheid, voorgesteld door een naakte vrouw, om dezer haarlok te vatten, die hem wordt aangeboden door Minerva. Een zelfde samenstelling wordt beschreven in den ouden catalogus der Galerie van Sans-Souci, eene teekening ervan bevindt zich in het Museum van Weimar. De voornaamste personages zijn dezelfde als die van de schets uit de Liechtensteinsche Galerij, maar houding en ineenzetting verschillen merkelijk. Wij houden het ervoor dat de schilderij dagteekent van vóór den tijd dat Rubens aan *de Geschiedenis van Hendrik IV* begon te werken en dat hij voor de Luxemburg-Galerie een gewijzigde behandeling van een reeds geschilderd werk wilde benuttigen.

DE GESCHIEDENIS VAN ACHILLES. — Een der groote werken van Rubens, *de Geschiedenis van Achilles,* werd waarschijnlijk in het tijdperk 1630-1635 gemaakt *(Œuvre.* N[rs] 557-564). Het bestaat uit acht stukken, bestemd om in tapijtwerk geweven te worden. De onderwerpen zijn:

1° *Achilles in den Styx gedompeld door zijne moeder.* Thetis houdt haren zoon bij den hiel vast en dompelt hem met het hoofd voorover in het water, dat hem onkwetsbaar moet maken; een der schikgodinnen verlicht het tooneel bij middel eener toorts. Rechts ziet men de schimmen der afgestorvenen, die naar den Acheron komen geloopen en Charon smeeken hen over te zetten. Aan de overzijde van het water ziet men het landschap uit het rijk der dooden.

2° *De Opvoeding van Achilles door Chiron.* De jonge held zit op den rug van den paardmensch, die door het landschap draaft en het hoofd omwendt om zijn leerling te onderrichten. Eene lier aan de takken van den boom gehangen en twee hazewindhonden aan den voet neerliggende, zinspelen op de lessen van muziek en jacht door den Centaur aan Achilles gegeven.

3° *Achilles herkend onder de dochters van Lycomedus.* Op een terras van het paleis van Lycomedus, koning van Scyros, bevindt zich Achilles met de zes dochters van den vorst. Ulysses en Diomedes, in kooplieden verkleed, hebben een korf met allerlei voorwerpen van vrouwensmuk aangebracht, waaruit de jonge vrouwen gretig kiezen. Achilles heeft er een helm in gevonden, dien hij met de twee handen op het hoofd plaatst. Zoo verraadt hij zich aan de Grieksche krijgsoversten, maar Ulysses legt een vinger op den mond om zijn makker het stilzwijgen aan te bevelen.

4° *Thetis ontvangt van Vulcanus de wapens van Achilles.* Thetis, bijgestaan door Charis, eene der Gratiën en door Cupido, staat op den boord der zee en ontvangt van Vulcanus een schild, een der helpers van den god brengt een harnas aan; links ontvangt Chiron uit de handen van een liefdegoodje den helm van zijn leerling; in den achtergrond ziet men de smidse van den Vuurgod.

5° *De Gramschap van Achilles tegen Agamemnon.* Te midden van het tafereel zit de opperkoning der Grieken. Hij heeft daar zooeven het vonnis uitgesproken, waarbij Achilles zijne

geliefde slavin Briseïs moet afstaan. De jonge held trekt zijn zwaard om zich te wreken, maar Minerva vat hem bij het haar om hem bedaardheid op te leggen. Agamemnon, die gaat opstaan om Achilles te straffen, wordt weerhouden door Nestor. Drie andere krijgsoversten wonen het tooneel bij.

6o *Briseïs wordt aan Achilles teruggegeven.* Achilles heeft zich toornig in zijne tent teruggetrokken en sedertdien zijn nederlaag en rampen over het Grieksche leger gekomen. De grammoedige held moet bevredigd worden. De wijze Nestor brengt dus Briseïs terug; Achilles loopt haar vreugdevol te gemoet, een stoet van vrouwen en krijgslieden omstuwt de schoone krijgsgevangene; in Achilles' tent ontwaart men het lijk van Patroclus, zijn wapenmakker.

7o *Achilles doodt Hector.* De Trojaansche held is met een knie op de aarde gevallen. Achilles doorsteekt hem den hals met zijn lans. Minerva, in de lucht zwevende, moedigt den Griekschen krijgsman aan; de Trojanen vluchten verschrikt naar de stad terug, waarvan men eene poort in den achtergrond ziet.

8o *De Dood van Achilles.* Achilles is door den verraderlijken pijl van Paris gevallen, terwijl hij den goden offerde; hij wendt zich om en wil het wapen uit zijn hiel trekken, maar zijn krachten falen en hij bezwijmt; priesters omringen hem weeklagend en ontzet door de gruweldaad. Men ziet ter zijde den moordenaar, aan wien Apollo de kwetsbare plek van 's vijands lichaam aanduidt.

Elk dezer tafereelen is omlijst door twee cariatiden, staande op een bordes en dragende een architraaf. Op de voorzijde van het bordes zijn zinnebeeldige motieven aangebracht en de cariatiden verbeelden mythologische of allegorische personages. Rubens heeft hier met zijne gewone weelderigheid den overvloedshoren zijner vindingskracht uitgestort. In het tafereel van den Styx schragen Pluto en Proserpina het bovendeel en ligt Cerberus vóór het voetstuk; in *de Opvoeding van Achilles* vormen Esculapus en Terpsichore, zinnebeelden van Gezondheid en Muziek, de cariatiden, en wordt het benedenstuk gesierd met jachtmotieven; in *Achilles ontdekt door Ulysses* doen Wijsheid en Schoonheid dienst; in *Thetis bij Vulcanus* zijn het Jupiter en Juno, die Achilles' moeder aanraden den vijand te gaan vinden; in *de Gramschap van Achilles* ziet men de Woede en de Tweedracht; in *de Wedergave van Briseïs* Mercurius en den Vrede; in *Hector's dood* Hercules en Mars; in *Achilles' dood* Apollo en Venus, aanstokers van het wanbedrijf. De mythologische figuren gaan vergezeld van hun onderscheidende kenmerken; van de architraaf hangen festoenen van bloemen en vruchten, waarin liefdegoodjes spelen; het decoratief gedeelte der tapijtwerken is opgevat in denzelfden aard als in *de Triomfen en Figuren van het H. Sacrament,* maar hier is de smuk rijker en meer afgewisseld.

In *de Geschiedenis van Achilles,* het machtige drama, dat stof leverde aan het moederepos aller tijden, vond Rubens onderwerpen voor verscheiden bekoorlijke tafereelen, zooals hij ze bewonderd had in zijne geliefkoosde kleinodiën, zijne agaten. Geheel de eerste helft is eerder in gemoedelijken dan in dramatischen stijl opgevat; zelfs zijn Achilles Briseïs weerziende heeft meer van het burgerlijke dan van het heldendrama. Aangrijpend daarentegen is de gramschap van den held, vol natuurlijke beweging en plotseling losbarstende hartstochtelijkheid; roerend van tragische smart, van deernis en ontzetting is zijn *Dood van Achilles.* In elk stuk haast treft men meesterlijke figuren en groepen aan: Thetis voorgelicht door de Schikgodin in het eerste stuk, de dochters van Lycomedus getroffen bij het zicht van Achilles met den helm, Thetis die van Vulcanus het schild ontvangt, Achilles die Hector doodt en die zijne beminde te gemoet snelt, zijn wonderwerken van juiste waarneming en gelukkige herschepping van het leven.

Rubens schilderde de kartons der tapijtwerken niet zelf. Hij maakte er eerst een reeks schetsen van, die in 1643 toehoorden aan zijn schoonvader Daniel Fourment. In 1879 hoorden zes er van toe aan A. H. Smith Bary; de twee andere werden in 1829 door Georges John Vernon in Rome gekocht. Door een zijner leerlingen, waarschijnlijk van Thulden, liet hij deze schetsen op grooter doeken (107 cm. × 108 cm.) overbrengen, die dan als kartons voor de tapijtwerkers dienden. Voor eenige jaren hoorde heel de reeks dezer stukken nog toe aan den hertog van Infantado en later waren zes der acht in bezit der hertogin van Pastrana te Madrid. De twee overige werden verkocht in de veiling Salamanca (Parijs, 1867). Twee der zes, welke zij bezat, werden door de hertogin van Pastrana aan het Museum van Pau geschonken.



Het wijze Bestuur van koning Jacobus I temt de muiterij — Schets voor de Zolderschilderingen van Whitehall (Baron Oppenheim, Keulen).

Herhaaldelijk werd *de Geschiedenis van Achilles* in tapijt geweven, in 1875 werd een exemplaar van vijf stukken uit de reeks aangekocht door het Museum van Oudheden te Brussel in de veiling van het heerenhuis van Susteren du Bois te Antwerpen. Michel zegt dat in zijn tijd, dit is in de tweede helft der XVIIIe eeuw, de koning van Engeland een volledig stel bezat; in Frankrijk komen twee of drie heele of onvolledige reeksen voor.

De vraag voor wie en wanneer de schilderijen werden gemaakt is moeilijk op te lossen: de eenen beweren dat het was voor Karel I van Engeland, de anderen voor Filips IV van Spanje. In geen geschreven of gedrukt stuk, brief of inventaris, is eenig bewijs te vinden, dat een dier koningen de schilderingen of de tapijten zou besteld of bezeten hebben, iets wat trouwens nog voor korten tijd het geval was met *de Geschiedenis van Constantinus* geschilderd voor Lodewijk XIII. Het feit dat in de verleden eeuw nog een volledig stel van tapijten in een koninklijk paleis van Engeland aanwezig was pleit voor de waarschijnlijkheid, dat het werk voor Karel I werd uitgevoerd. Daartegenover staat dat de kartons zich tot voor korten tijd bevonden in bezit der hertogen van Infantado en van Pastrana, zooals die der Metamorfosen van Ovidius geschilderd voor Filips IV en dat zij dus, evenals deze, voor het Spaansche hof schijnen gemaakt te zijn. Nog komt in aanmerking een oorkonde, die er wel betrekking kan op hebben; het is eene aanteekening in Philippe Chifflet's dagboek, die aldus luidt: Den 21en April 1636 zond de kardinaal-infant een fraai geschenk aan den koning, dat dien dag naar Duinkerken vertrok, waar het aan boord van een schip werd gedaan. Dit geschenk bevatte onder andere een tent in tapijtwerk van goud en zijde, waarvan de patronen door Rubens geteekend waren. (1) Het is mogelijk dat de patronen van het tapijtwerk dier tent *de Geschiedenis van Achilles* verbeeldden en waarschijnker wordt het dan dat zij voor den koning van Spanje uitgevoerd werden. Voegen wij er bij dat de trant der stukken, die wij kennen, een werk van omstreeks 1635 verra-

(1) A. Castan. *Les Origines et la date du Saint Ildefonse de Rubens.* Blz. 80.

den en wij komen tot de gevolgtrekking dat koning Filips IV of zijn broeder de kardinaal-infant de vermoedelijke besteller van het stuk was.

De zolderschilderingen van Whitehall. — Over een ander aanzienlijk werk uit denzelfden tijd weten wij gelukkiglijk veel meer, namelijk over de zolderschilderingen der banketzaal van Whitehall te Londen. Koningin Elisabeth had een feestzaal laten bouwen op de plaats, waar vroeger het paleis der aartsbisschoppen van York stond. Deze brandde af den 12en Januari 1619; koning Jacobus I gaf dadelijk last aan den bouwmeester Inigo Jones ze te herbouwen en daarbij een prachtig paleis op te richten. De grootsche plannen werden niet geheel uitgevoerd: alleen het gebouw dat de feestzaal bevatte, het banqueting-house, zooals men het noemde, werd gemaakt en bevindt zich nog in Whitehallstreet; het is in de geschiedenis treurig vermaard, omdat daaruit Karel I den 30en Januari 1649 naar het schavot stapte, dat tegen den voorgevel was opgetimmerd. Nog vooraleer de feestzaal voltooid was moet Rubens van koningswege en door tusschenkomst van Sir Dudley Carleton uitgenoodigd zijn er de zoldering van te schilderen, want den 13en September 1621 schreef hij aan William Trumbull, een zaakgelastigde van Jacobus I, toen te Brussel verblijvende: « Wat zijne Majesteit en Z. K. H. Monseigneur den prins van Wales betreft » het zal mij altijd genoegen doen met » hunne bestellingen vereerd te worden, » en, met het oog op de zaal in het » nieuwe paleis, beken ik door een natuurlijken aandrang meer geschikt te zijn » om heel groote werken dan om kleine » aardigheden te maken. » Rubens had toen juist de zolderingen der Jezuïetenkerk voltooid en, de naam, dien hij zich met dit werk maakte, zal er wel toe bijgedragen hebben, hem een soortgelijke taak te doen toedenken door het Engelsche hof. In de eerste jaren werd er geen verder gevolg gegeven aan dit plan. Eerst wanneer hij in 1629 te Londen verbleef zal Karel I hem er opnieuw over gesproken hebben, want na zijn terugkeer in Antwerpen stelde hij zich weldra aan het werk.



Hercules de Afgunst verpletterende. — Uit de zolderingen van Whitehall (Naar de gravuur van Christoffel Jegher).

Het duurde echter een heelen tijd eer het voltooid was, maar in Augustus 1634 was het gereed, want den elfden dier maand schreef Gerbier aan Karel I en aan Toby Matthew, dat er verteld werd, dat Rubens zijne afgewerkte schilderingen moest laten liggen daar de gelden om

ze te betalen niet voorhanden waren. De som, tegen welke Rubens de schilderingen had aangenomen, bedroeg 3000 pond sterling, ongeveer 250.000 fr. van ons geld. Eerst in Juli 1635 had Gerbier last ontvangen te zorgen voor het verzenden der zolderstukken van Whitehall; zij waren toen sedert een heel jaar opgerold en Rubens achtte het noodig het grootste deel ervan nog eens te overschilderen. Hij zelf was niet in staat, uit hoofde van het flerecijn dat hem kwelde, de zee over te steken en zond een zijner leerlingen om ze te plaatsen en waar het noodig was te hertoetsen. Den 8en October 1635 werden zij overgeleverd aan Lionel Wake, een Engelschen koopman te Antwerpen gevestigd, die ze over Duinkerken naar Londen zond. Den 6en Juni 1636 gaf Karel I bevel de 3000 pond sterling, die Rubens toekwamen, te betalen; dit gebeurde echter ook al zoo dadelijk niet. De eerste 800 pond sterling werden geteld den 28en November 1637, de laatste 330 den 14en Juni 1638. Den 3en April 1639 schonk Karel I den kunstenaar nog een gouden ketting van 82 1/2 oncen, die Lionel Wake gelast werd hem te overhandigen, waarschijnlijk een blijk van 's konings hooge voldoening over het werk.

De zolderstukken van Whitehall bevinden zich nog altijd op hunne eerste plaats; zij overdekken heel de zoldering der gewezen feestzaal, waarin nu een Museum van 's lands oorlogsmarine is ingericht. Zij bestaan uit negen stuks en hebben voor gezamenlijk onderwerp de Verheerlijking der regeering van koning Jacobus I. In de lengte en de breedte is de zaal in drie vakken verdeeld, de drie voornaamste stukken nemen het middelste der lengtevakken in. Zij stellen voor, bij den ingang der zaal, Jacobus I zijn zoon Karel tot koning van Schotland benoemende; in het midden, Jacobus I ten hemel gevoerd; aan het uiteinde der zaal, de Weldaden der Regeering van Jacobus I. Rechts en links van het eerste dier stukken ziet men in ovaalvorm: Minerva de Onwetendheid vertrappende en Hercules de Afgunst verpletterende; terzijde van het middelstuk ziet men rechts gevleugelde kinderen, die dartelend spelen te midden van fruitfestoenen of een wagen mennen door leeuwen getrokken; links kinderen, die een hoorn van overvloed dragen, een schaap berijden of een wagen mennen door een bok en een wolf getrokken. Aan beide zijden van het laatste stuk worden allegorisch voorgesteld het Wijze bestuur des konings den Opstand bedwingende en de Mildheid des konings de Gierigheid overwinnende.

Zooals men ziet overheerscht het zinnebeeld. De middelpaneelen stellen daden des konings voor, maar de koning treedt handelend op in een wereld van denkbeeldige wezens; in de zes overige stukken worden enkel allegorische figuren opgevoerd. Rubens wijkt in dit werk meer dan in eenig ander van de epische voorstelling zijner onderwerpen af. In zijn *Maria van Medici*, in zijn *Hendrik IV* worden zinnebeeldige en wezenlijke personages vermengd; in zijn *Koning Jacobus* heeft de waarheid geheel plaats gemaakt voor het zinnebeeld. Het is alsof naarmate de Geschiedenis van zijn held hem minder aantrok hij meer de verbeelding ter hulpe riep en de daden van den Engelschen koning moeten hem dan zoo volslagen onbeduidend voorgekomen zijn dat hij er niets meer van te verhalen en nog enkel iets over te verdichten vond.

Wat de zoldering van Whitehall als kunstwerk was is voor het oogenblik zeer moeilijk om zeggen. Men ziet er toch zooveel als niets meer van; een bruine toon heeft lichten en kleuren met een warm modderig sop overgoten, zoodat geen enkel deel meer uitkomt en alles in doffen gloed is samengesmolten. De schildering is herhaaldelijk moeten onder handen genomen worden. In 1687 had zij reeds veel geleden van het water, dat er langs het dak was op gevallen en moest zij hersteld worden. In 1780 werd zij nogmaals opgefrischt. Bij een dezer behandelingen, die wel mishandelingen zullen geweest zijn, is men op de gedachte gekomen de geschilderde doeken op enkele punten vast te maken aan de zoldering, zoodat zij er nu uitzien

als opgemaakte matrassen, wier hobbelende vlakken door de speling van het licht met glansende weerschijnen bezaaid zijn. Al wat men nog te zien krijgt zijn treurige sporen van de versiering, waar eens een koninklijke feestzaal mee praalde. Niet dat wij gelooven dat zij ooit voor een van Rubens' beste werken kon gelden: het geheele moet er altijd erg declamatorisch uitgezien hebben, opgeblazen van vormen met vergezochte allegorieën en met weidsche stoffeeringen in den achtergrond, die de tafereelen hol en ledig doen schijnen. Misschien vergoedde eens de glans der kleuren de zwakheid der opvattingen; maar dit mogen wij slechts vermoeden en kunnen wij niet meer vaststellen.

Wat echter dit vermoeden op ernstiger grond laat berusten is de schoonheid van sommige studiën, die Rubens voor het werk maakte. Voor geen zijner schilderingen voerde hij zoovele schetsen en afzonderlijke brokken uit als voor de zolderstukken van Whitehall. Behalve eene schets van het geheel, die zich in de verzameling van Karel I bevond en verloren schijnt gegaan, kennen wij nog een twintigtal studiën, gemaakt voor de negen stukken of voor brokken van deze. Van *Jacobus zijn zoon tot koning van Schotland benoemende* worden er zes schetsen vermeld; van de *Weldaden zijner Regeering*, drie; van zijn *Opvoering ten hemel*, vier. Sommige dier studiën, zooals die welke het koninklijk Museum te Brussel nu bezit en die een brok uit de *Weldaden der Regeering* voorstelt, zijn echt meesterwerk. *De Minerva de Onwetendheid doorstekende*, in Juni 1899 door het Museum van Antwerpen aangekocht, alhoewel minder uitstekend, is nog een zeer degelijk stuk, bewijzende hoe ernstig Rubens de voorbereidende studiën voor het groote werk maakte. Te oordeelen naar de gravuur, die Christoffel Jegher in hout sneed naar Rubens' teekening van den Hercules, die de Afgunst verplettert, mogen wij zeggen dat het een der machtigste en der prachtigste figuren was die Rubens ooit schilderde. Men vindt er een herinnering in van Caïn Abel doodende door Tiziano in de kerk Santa Maria della Salute te Venetië. Geen twijfel of de spelende kinderen bezijden het middelpaneel zullen waardig geweest zijn van den schilder der kinderen die den Vruchtenkrans dragen, welke wij bewonderen in de Pinakotheek van Munchen.

HET MIRAKEL VAN DEN H. ILDEFONS. — Korten tijd na zijn terugkeer uit Londen ontving Rubens van de infante Isabella de opdracht een altaarstuk te schilderen voor het Broederschap van den H. Ildefons in de kerk van St-Jacob op den Coudenberg te Brussel (*Œuvre*. Nrs 456-459). Dit broederschap werd te Lissabon gesticht in 1588 door den aartshertog Albertus, toen hij landvoogd van Portugal was. Wanneer hij met de infante souverein der Spaansche Nederlanden was geworden, verplaatste hij in 1603 den zetel der vereeniging naar Brussel in de parochiekerk van het paleis. De leden van het broederschap werden aangeworven onder de ambtenaren en de bedienden van het hof der aartshertogen. Het register van het broederschap vermeldt, te rekenen van 1621, de belangrijkste voorvallen uit het bestaan van het broederschap, maar spreekt geen woord over het altaarstuk. Tot voor eenige jaren meende men algemeen, dat Rubens het schilderde kort na zijn terugkeer uit Italië, wanneer hij tot hofschilder werd benoemd. In de laatste jaren werden echter oorkonden ontdekt, die bewezen dat het eerst in 1630-1632 werd vervaardigd (1).

Den 14en Augustus 1630 schreef Èrycius Puteanus, professor te Leuven, aan Philippe Chifflet, kapelaan van de infante, dat hij het opschrift, door Woverius gemaakt voor het altaar van den

(1) AUGUSTE CASTAN: *Les origines et la date du St-Ildefonse de Rubens*. Besançon, 1884. — ID.: *Une visite au St-Ildefonse de Rubens*. Besançon, 1885. — ID.: *Opinions des érudits de l'Autriche sur les origines et la date du St-Ildefonse de Rubens*. Besançon, 1887.

H. Ildefons, ontvangen heeft, en dat hij op verzoek van d'Andelot, prefect van het broederschap, het zal nazien; twee dagen later zendt hij hem een gewijzigden tekst; den 22en, 23en en 27en Augustus schrijft hij hem nogmaals over wijzigingen door hem aan Woverius' opstel toegebracht. De aangenomen bewoording luidde ten slotte: « Aan God den zeer goeden en zeer » grooten. Tot meerdere glorie en tot den eeredienst van den H. Ildefons, aartsbisschop van » Toledo, den Chrysostomus van Spanje, werd deze altaarbouw en deze altaartafel, geschonken » door eene vorstelijke weduwe, met marmer en meer nog met toegenegenheid voor den » heiligen patroon en voor de prinsen versierd door het broederschap der ambtenaren van het » paleis, ingesteld door de godsvrucht en aangespoord door het voorbeeld van Albertus en » Isabella, aartshertogen van » Oostenrijk, toen de heer » Ferdinand d'Andelot uit » het graafschap van Burgondië, ridder en eerste » hofmeester was, in het » jaar 1630. »



MINERVA MARS VERDRIJVENDE. — Studie voor de Zolderschilderingen van Whitehall (Museum, Brussel).

Het marmeren altaar werd dus gemaakt in 1630, om tot omlijsting te dienen van de schilderij door Isabella geschonken. Ferdinand d'Andelot was prefect van het broederschap van 23 Januari 1629 tot 23 Januari 1630; gedurende dien tijd was Rubens niet in het land en opdat Isabella alsdan zijn werk zou kunnen geschonken hebben, zou het vóór Augustus 1628 moeten gemaakt zijn. Het marmeren altaar werd echter, volgens de getuigenis van Philippe Chifflet, eerst voltooid in 1631; in 1629 en 1630 had de infante het voorzien met de benoodigdheden tot den kerkelijken dienst; het werd ingewijd in 1632 volgens het opschrift eener gravuur, aangehaald door Franciscus Mols. Het is niet aan te nemen, dat Rubens zijn stuk schilderde in 1628, vóór dat het altaar gebouwd was en Puteanus' woorden, vermeldende dat de infante het drieluik reeds geschonken had in 1630, moeten verstaan worden in dien zin, dat zij beloofd had het te schenken. Overigens, zoowel des schilders trant als de modellen, die er voor zaten, duiden aan, dat het werk behoort tot de jaren 1630-1632. De H. Rosalia, die er in voorkomt, is nagenoeg onveranderd die, welke zich bevindt in *de Krouing der H. Rosalia*, dagteekenende van 1633; de O.-L.-V. herinnert treffend aan die der *H. Familie* uit het Museum van Keulen en aan die uit de grafkapel van Rubens, beiden van lateren datum; ook de H. Ildefons is geschilderd naar een model door den meester gebezigd na 1630.

Geen twijfel dus of Rubens stelde zich aan dit werk na zijne terugkomst uit Londen; het moest naar zijne opvatting het voornaamste en volmaaktste worden, dat hij zou maken voor zijne hooge beschermster. Zij zelve en haar gemaal zouden als schenkers op de luiken afge-



De H. Ildefons ontvangt den kasuivel van O.-L.-V
(Keizerlijk Museum, Weenen)

[illegible] delot, prefect van het broederschap, [illegible] en tekst; den 22en, 23en en 27en [illegible] hem aan Woverius' opstel toege- [illegible] Aan God den zeer goeden en zeer [illegible] aartsbisschop van [illegible] geschonken [illegible] voor den [illegible]

[illegible] Ferdinand d'Andelot uit het graafschap van Bergondie, ridder en [illegible] was [illegible]

[illegible] van de schilderij door [illegible] bells geschonken Ferdinand d'Andelot was prefect van het broederschap van 23 Januari 1629 tot 23 Januari 1630; gedurende dien tijd was Rubens niet in het land [illegible]

[illegible] reeds [illegible] te schen- [illegible] duiden aan [illegible] 1632. De H. Rosalia, die er in voorkomt, is nagenoeg [illegible] *Kroning der H. Rosalia* [illegible] kenende van 1633; [illegible] *Familie* uit het Museum van Keulen en aan die [illegible] ook de H. Ildefons is geschilderd [illegible]

[illegible] waskaars op de [illegible]

He[illegible] Hübner & [illegible]

beeld worden; het stuk zou prijken in eene kerk, die als een soort van hofkapel werd aangezien en dienen voor een broederschap uit hovelingen en dienaars der vorsten samengesteld. Hij wilde er dus zijne beste krachten aan besteden en bracht inderdaad een zijner edelste scheppingen en heerlijkste meesterstukken voort.

Hij begon met een schets te maken, die bewaard is gebleven in het keizerlijk Museum te Sint-Petersburg *(Œuvre.* Nr 456bis) en waarin hij de heilige Maagd voorstelde een uit den hemel neergedaalden kazuifel overhandigende aan den H. Ildefons; aan hare rechterzijde staat eene heilige vrouw, aan hare linkerzijde staan er drie, de H. Aartsbisschop is voor haar neergeknield en drukt met ingetogenheid de lippen op het mirakuleuze gewaad; nevens hem staan twee geestelijken, die brandende toortsen dragen en die, zooals de legende gaat, op de vlucht slaan bij het zien der wonderdadige verschijning. De achtergrond wordt ingenomen door een halfrond gebouw met ledige nissen beneden en nissen door standbeelden ingenomen in het bovendeel. Aan de zijkanten der schets zijn de begiftigers Albertus en Isabella elk met zijn beschermheilige afgebeeld. Voor de hoofden van O.-L.-V. en van de heilige vrouwen teekende hij studiën, die de Albertina van Weenen nog bezit *(Œuvre.* Nrs 1433, 1570, 1571, 1572, 1574).



VROUWENHOOFD — Teekening — Studie voor een der personages uit den H. Ildefons (Albertina, Weenen).

Rubens bracht bij de uitvoering nog al merkwaardige veranderingen toe aan zijn eerste ontwerp. Hij liet de vluchtende geestelijken weg in het benedendeel der schilderij en bracht in het bovendeel de drie engelen aan, die daar hand aan hand zweven; in plaats van een der heilige vrouwen aan de eene en de drie overige aan de andere zijde der H. Maagd te plaatsen, stelde hij er twee aan elke zijde; hij wijzigde grondig de heilige patronen der begiftigers en verving in den achtergrond het gebouw met nissen door den bisschoppelijken zetel, waarin volgens de legende O.-L.-V. was gezeten. Ook in de kleuren werd verandering gebracht. De mantel van den H. Ildefons, die violetkleurig was in de schets, werd zwart in de schilderij: het kleed der H. Rosalia, dat in de schets goudkleurig was, is nu wit geworden met gouden borduursel; de mantel en de hoed van den H. Albertus, die rood waren, zijn nu violetkleurig; heel de samenstelling is vereenvoudigd en meer harmonisch geworden.

In de schets vormden hoofdpaneel en luiken slechts één blad, in de afgewerkte schilderij zijn zij in drieën verdeeld. In het middelpaneel zetelt O.-L.-V. op een troon, geplaatst in een nis, twee treden boven den grond verheven, met schelpvormigen hemel, links en rechts afgezet

met een torso-kolom en een gegroefden pilaster. Zij draagt een rood kleed en daarop een blauwe draperij; een lichtkrans omstraalt haar hoofd en van hare kastanjebruine haren daalt een gazen sluier op hare schouders neer. De mirakuleuze kazuifel is van blanke stof met bonte kleuren en goud geborduurd; de heilige Ildefons draagt het blanke koorkleed, een wijd zwart priestergewaad en een kort schoudermanteltje; nevens hem op de trede ligt zijn kardinaalshoed. Rechts van Maria staan twee heilige martelaressen; waarschijnlijk de H. Barbara en de H. Catharina, zij dragen palmtakken, maar geen bijzondere kenteekens. Links staat de H. Rosalia met een krans van witte en roode rozen in het haar, dragende een wit satijnen kleed met goud geborduurd, waar een blauwe rok met hermelijn geboord onder uit komt, en de H. Agnes met een sluier op het hoofd, dien zij met de eene hand oplicht, terwijl de andere hand hare gele draperij vasthoudt, die over een rood kleed hangt. Hoog in de lucht glijdt een machtige stralenbundel schuins naar beneden; drie kleine engelen, van welke de eene een rozenkrans, de andere een rozentak draagt en de middelste de twee andere bij de hand houdt, fladderen in dit hemelsch licht. Onze Lieve Vrouw ziet goedig neer op den heilige, die in aandacht verslonden is; de vier heilige vrouwen blikken bedaard aandachtig naar de overhandiging van den kazuifel, de engeltjes alleen vertolken door vroolijke gebaren hunne vreugde.

Rubens had zich klaarblijkelijk voorgenomen in dit hoofdwerk een hemelsch visioen af te beelden en hij, de groote dramatische dichter, vatte het op als een tafereel van kalm geluk, van rustige ingetogenheid; de vluchtende toortsdragers uit zijne schets had hij als te rumoerig verwijderd; de heilige vrouwen, die hij ongelijk had verdeeld over de twee zijden, heeft hij paarsgewijze links en rechts geschaard om meer regelmaat, meer bedaardheid te verkrijgen. Zocht hij het met voorweten of trof het zoo ongezocht, maar ons valt het op dat hij zoodoende naderde tot de indeeling der oude mystieke schilders, die in rustige afgemetenheid hunne personages links en rechts van de Madonna scharen. Zijn behoefte aan beweging en handeling bevredigt hij met elk zijner groepen in schuinsche lijn en verschillende houding te plaatsen en aller hoofden en oogen te wenden naar het middelpunt van het tafereel, dat aldus sterk samenverbonden is en een groote eenheid verkrijgt.

Het Mirakel van den H. Ildefons moest een blik laten slaan in den hemel met al zijne glorie van licht, van schoonheid, van geluk. Al de wezens, die de schilder ten tooneele voert, zijn schoon, gelukkig, hemelsch. Onze-Lieve-Vrouw, de heerlijkste, die hij schiep in de volle kracht en bloei des levens, bloemig van gelaat, aanminnig van uitdrukking; de heilige vrouwen jong, gezond, zonder te weelderige vormen; de heilige bisschop, opgetogen in godsdienstig genot; de engeltjes zoo beelderig mooi, zoo dartel gelukkig: het zijn allen figuren uit een hemelschen droom. Maar vooral in licht en kleur zocht en vond hij de geschiktste middelen om het bovenaardsch visioen, zooals hij het zag, te herscheppen. Goud en rood zijn de hoofdtonen die hij bezigt. Rond het hoofd van O.-L.-V. loopt een smal stralenkransje, het vinnigste in glans; uit den hemel schiet een glorie, waarin de engeltjes spelen als in hun eigen element en die op den gouden zetel vallende hem doet glimmen en glanzen. De scherpere en stillere gloeden schampen af, verspreiden zich naar alle zijden, drenkende met zonnigheid al wat zij raken. Op dien grond van licht speelt de tweede hoofdtoon het rood, de hoogste der kleuren. Scharlakenrood is het kleed van O.-L.-V., granaatrood dat van de heilige Agnes, de H. Ildefons draagt een rood boordje om den hals, eene der vrouwen een rood lint om den arm, een andere heeft roode rozen in het haar en bloemen van gelijke kleur dragen de engelen daarboven. Op hunne rozige lijfjes, op de wangen van O.-L.-V., van de heilige vrouwen en van den H. Ildefons schit-

tert of schemert dezelfde tint. Harmonisch werken goud en rood samen, gansch het werk door, om een dampkring van glorie te vormen, waarin heel de verschijning baadt.

De koelere kleuren, die deze warme tonen doen uitkomen zijn de blauwe draperij van O.-L.-V. en van de H. Rosalia, het zwarte kleed van den H. Aartsbisschop, de zwarte mouw van eene der heiligen en het vaalgroen kleed eener andere. Geen volle tonen: het zwart priesterkleed is overdekt door een wit koorhemd, waar de donkere tint alleen door heen schemert; de blankheid van het kleed der vrouw op den voorgrond wordt gebroken door de roode en gulden weerschijnen. Geen scherp licht dringt zich ook ergens naar voren: een zachte warme wasem, die alles verfijnt, verguldt en verheerlijkt, hangt over het tafereel. Die tonen en dien dampkring moet den schilder waargenomen hebben bij zonnenondergang als de lucht vol gouden blakering in het diepe westen, vol rozige weerschijnen op de wolken is. Zoo zag Rubens den hemel of ten minste zoo verbeeldde hij zich dat de H. Ildefons het hemelsch visioen moet gezien hebben « als hij des nachts vóór den feestdag van Onze-Lieve-Vrouwe Boodschap naar de Metten ging en de kerk zoo klaarblinkende vond met een hemelsch en zoo goddelijk licht dat de kranke oogen van die met hem gekomen waren hetzelve niet en konden verdragen. » (1)

Dezelfde toon heerscht in de twee zijluiken. Links ziet men aartshertog Albertus, met schitterend harnas en daarover een mantel van gulden rijkbewerkte stof met hermelijn geboord, geknield voor een bidstoel met rood fluweel bekleed. Achter hem staat de H. Albertus van Luik in violetkleurig gewaad, met den breeden kardinaalshoed op het hoofd; in de eene hand houdt hij een boek, de andere buigt hij om den rug van den aartshertog met beschermend gebaar. Nevens den vorst een rood fluweelen kussen, waarop zijne kroon ligt; in de hoogte een zware roode tapijt tusschen twee kolommen opgehangen.

Rechts is de infante eveneens geknield voor een bidstoel met rood fluweel bekleed. Zij draagt een wit zijden kleed met gouden borduursel, een met goud bewerkten mantel met hermelijn geboord, rijke juweelen op de borst en in het kapsel, een zwaren kanten kraag om den hals. Nevens haar staat de H. Elisabeth van Hongarië in kloostergewaad, met beide handen een boek vasthoudende, waarop een rozen- en een lauwerkrans boven een kroon van drijfwerk liggen. De aartshertogin heeft het Clarissengewaad afgelegd, dat zij in 1630 droeg; zij heeft hare staatsiekleeren aangenomen, maar hare patrones draagt nu haar kloostergewaad. Op den grond nevens haar ligt hare vorstinnenkroon op een rood fluweelen kussen; een rood tapijt is opgehangen in de hoogte tusschen twee kolommen. Ook hier is dus alles in hooge rijke kleuren en uitbundige pracht, in harmonie met het middelstuk.

Op de buitenzijden van de luiken schilderde Rubens een H. Familie. Onze-Lieve-Vrouw, met het kind Jesus op den schoot, zit onder eenen appelboom tusschen wiens takken een roode gordijn is opgehangen. Achter haar staat de H. Joseph, de kleine Sint-Jan komt naar het Jesuskind geloopen, de H. Elisabeth houdt hem met beide handen vast. Sint-Joachim reikt den jongen Heiland een tak met appelen beladen, die hij van den boom geplukt heeft. De schilderij is in heldere, krachtige, blijde kleuren geschilderd, zeer warm van toon en eenigszins schitterend in vergelijking met den H. Ildefons en dezes getemperde harmonie.

Zoowel in het hoofdpaneel als in de luiken liet Rubens zich helpen door zijne leerlingen, waarschijnlijk door van Thulden. De voornaamste personages der voorzijde: O.-L.-V., de H. Ildefons, de H. Rosalia, de aartshertogen, schilderde hij zelf; de overige figuren liet hij aanleggen door een helper en werkte hij af; zooals immer bracht hij leven en eenheid in zijn werk

(1) *Generaele Legende der Heylighen*, 23 Januari.

door zelf de lichte en laatste tonen er in te brengen. In de buitenzijde der luiken, — de O.-L.-V. onder den appelboom, — schilderde hij al de personages met uitzondering van de H.H. Joseph en Joachim, die hij enkel hertoetste; ook den hemel bewerkte hij, enkel de bijzaken, den boom, den gaard, de engeltjes liet hij aan zijn leerlingen over.

Het drieluik werd geplaatst op het altaar van het broederschap van den H. Ildefons, ter linkerzijde van het hoog altaar, in de kerk der abdij van den Coudenberg te Brussel. Lang bleef het daar niet. Toen in 1629 's Hertogenbosch veroverd was door de Vereenigde Provinciën, werd een mirakuleus beeld van O.-L.-V. van daar naar Brussel overgebracht en neergezet in de St-Goorikskerk. Den 16[en] Mei 1641 werd dit beeld op het altaar van den H. Ildefons geplaatst en Rubens' meesterstuk werd tegen een muur der kapel opgehangen. In het begin der XVIII[e] eeuw onderging het eene merkwaardige bewerking: twee Luiksche schrijnwerkers zaagden de luiken ter halverdikte door; de buitenzijden werden losgemaakt en tot een enkele schilderij vergaard. In 1657 hield het broederschap van den H. Ildefons op van bestaan; de schilderij bleef aan de kerk van Coudenberg behooren. In 1743 brandde dit gebouw af, maar gelukkiglijk werd Rubens' meesterstuk gespaard. In 1776 dacht de abt er aan het te verkoopen om den prijs te besteden aan de herbouwing der kerk en vroeg toelating hiertoe aan den landvoogd Karel van Lorreinen. In den Catalogus der veiling van de schilderijen, voortkomende van de kloosters der afgeschafte Jezuïetenorde, kwam die van den H. Ildefons voor als zullende in het openbaar geveild worden; maar keizerin Maria-Theresia gaf den 3[en] December 1776 last aan haren minister, vorst Starhemberg, ze voor de keizerlijke verzameling te Weenen aan te koopen. Dit gebeurde ten prijze van 40.000 gulden, eene som welke de Belgische provinciën te betalen kregen om een der prachtigste werken van onzen grootsten meester naar den vreemde te zien verhuizen. In Mei 1777 was de H. Ildefons en de altaarstukken, voortkomende van de Antwerpsche Jezuïetenkerk, op weg naar Weenen, waar zij sedertdien deel maken van de keizerlijke schilderijen-verzameling, nu geborgen in het nieuwe Keizerlijk Museum van Schoone Kunsten.

ALTAARSTUKKEN. — Verscheidene andere altaarstukken werden door Rubens geschilderd in de vijf eerste jaren na zijn terugkeer uit Londen (1630-1634). Voor het altaar van het broederschap van het H. Sacrament, waarvan de kapel ten einde van den noorderbeuk in de hoofdkerk van Mechelen lag, maakte hij *het Laatste Avondmaal (Œuvre.* N[rs] 265-267). Het altaar werd gebouwd in 1631, maar reeds vijf of zes jaren vroeger was er geld voor geschonken. Uit de rekening, die de plebaan van St-Rombouts den 29[en] November 1632 voorlegde over de ontvangsten en uitgaven gedaan voor het altaarstuk, blijkt, dat Catharina Lescuyer duizend gulden betaald had aan Rubens voor het groote werk en voor twee kandelaarstukken, verbeeldende *de Voetwassching* en *de Intrede op Palmenzondag*. De schilderij moest dienen als gedenkteeken op het graf haars vaders en als altaartafel; het altaar zelf en de onkosten der plaatsing van de schilderijen werden betaald door de overige legaten en giften; de paneelen alleen kostten 850 gulden. In 1794 werden het groote en de twee kleine stukken als oorlogsbuit weggevoerd naar Parijs. In 1813 werd *het Laatste Avondmaal* door het keizerlijk gouvernement aan het Museum van Milaan gegeven; de twee kandelaarstukjes vielen ten deel aan het Museum van Dijon; alle drie de stukken bevinden zich nog op die plaatsen.

Het groote werk vertoont Christus met zijne twaalf Apostelen aan een ronde tafel gezeten in een kamer, die aan een kapel in Romeinschen stijl gelijkt. Met de oogen ten hemel geheven, zegent hij het brood, de apostelen zien aandachtig toe; alleen Judas, die voorop zit, wendt het hoofd af en, de kin op de hand gesteund, staart hij de lijst uit met den strakken loenschen



De H. Theresia biddende voor de zielen in het Vagevuur
(Museum, Antwerpen)

DE H. THERESIA BIDDENDE VOOR DE ZIELEN IN HET VAGEVUUR
(Museum, Antwerpen).



blik van een booswicht, die zijne schelmsche plannen smeedt. In de samenstelling van zijn tafereel en in de schikking zijner personages, heeft Rubens zich niet veel moeite getroost. Aan den Christus, opgetogen in het gebed, aan Judas, verslonden in zijn helsche berekeningen, heeft hij een innig geestesleven verleend en op beiden heeft hij de aandacht van den toeschouwer samengevat. Hij heeft zijn voornaam effekt gezocht in de lichtwerking. Een kandelaar brandt op de tafel, twee andere op een meubel rechts, geen ander licht dringt in het vertrek door. De kaars op de tafel werpt een rossen gloed op de hoofden en de borst der apostelen ; zij kleurt de draperijen met geroosterde en smeltende tinten, glimmende uit doorschijnende schaduwen, en geeft aan de vleezen een zachte gesmijdige malschheid. De kaarsen op het meubel rechts werpen hun licht op den rug van Judas en zijn twee tafelburen en tinten het hoofd van den verrader akelig grauw in scherpe tegenoverstelling met Christus' gelaat, dat in teeder grijs gehuld is. Van twee tegenovergestelde zijden komende wordt het licht ongemeen afgewisseld van werking ; links neemt het af, in de hoogte sterft het weg, op den grond wordt het doorspeeld met de schaduwen. Het is een heele eigenaardige en ingewikkelde verscheidenheid van sterkere en zwakkere vlammen, tegen elkander strijdende en gemeenschappelijk werkende tegen de duisternis, met overgang van sterkeren en zwakkeren gloed in schemerschijn en heel en half donker. De schilderij is breed en vettig geborsteld en ondanks haar zwaar en zwart uitzicht heeft zij iets machtigs. Rubens liet zich helpen door zijne leerlingen, maar al de verlichte deelen, de hoofden, de draperijen rechts, al wat leven geeft aan zijn werk en het tot een zoo eigenaardig en reusachtig kaarslichtstuk maakt, is wel van zijn hand. In een zijner meesterstukken, zijn *Laatste Avondmaal* van het Antwerpsch Museum, volgde Jordaens hem klaarblijkelijk na, evenals Rubens zelf een en ander ontleende aan Tiziano's bewerkingen van hetzelfde onderwerp.



TITELBLAD VOOR *Maphaei (Urbani VIII) poemata*
Teekening (Museum Plantin-Moretus, Antwerpen).

De schets van het werk bevindt zich in het Museum l'Ermitage te St-Petersburg.

Het jaar nadat hij voor St-Romboutskerk *het Laatste Avondmaal* had gemaakt, schilderde Rubens nog voor Mechelen, *de Kroning van Sinte-Catharina* (*Œuvre*. Nr 400), die hem besteld werd door de paters Augustijnen, voor het Ste-Barbara altaar in hunne kerk. In 1633 betaalden zij hem zeshonderd gulden voor dit werk, waartoe het Huidevetters-ambacht honderd gulden bijdroeg. Later werd de schilderij overgebracht naar het altaar der H. Apollonia in dezelfde kerk; in 1765 verkochten de paters ze aan ridder Verhulst tegen 950 gulden en twee amen wijn, geschat op 120 gulden. In de verkooping van Verhulst's kunstkabinet werd zij aangekocht voor den hertog van Rutland, in wiens kasteel, Belvoir-Castle zij zich nog bevindt. Het stuk verbeeldt

O.-L.-V. die, gezeten op een troon met loofdak, haar zoontje op den schoot houdt. Het kleine Jesuskind helt voorover en plaatst een kroon op het hoofd der voor hem op den voorgrond knielende H. Catharina. Aan de eene zijde van den troon staat de H. Apollonia, aan de andere de H. Margareta. Nevens deze laatste een engel, een bundel bliksemstralen dragende; in de hoogte fladderen drie engeltjes, van welke het eene rozen laat nedervallen, de twee andere een kroon en een palmtak dragen. Waagen spreekt met grooten lof over het stuk, dat hij een van Rubens' aantrekkelijkste meesterstukken acht en waarvan hij het koloriet warm en doorschijnend, de uitvoering zorgvuldig en geestvol noemt (1).

Van hetzelfde jaar 1633, ongeveer, dagteekenen twee altaarstukken, die Rubens maakte voor de kerk der Minderbroeders te Gent, *de H. Franciscus van Assisen die de litteekens ontvangt* (*Œuvre.* Nr 416) en nu in het Museum derzelfde stad hangt en dezelfde heilige, die de wereld beschermt, nu in het Museum te Brussel (*Œuvre.* Nr 425); twee stukken van minder belang, geschilderd door een leerling, door den meester afgewerkt in de vleezen en de lichtende deelen. Het eerste stuk is echter merkwaardig door den fijnen gulden toon, waarmede het overstroomd wordt, en door de heerlijke harmonie, die heerscht tusschen de sobere bruine tinten; het tweede door de stoute beweging van Christus, die de wereld gaat verbliksemen en de dramatische uitdrukking van Maria, die den arm van haren zoon weerhoudt.

Nog in hetzelfde jaar of in het jaar te voren schilderde hij voor het altaar der kerk van het Witte-Vrouwenklooster van Leuven een *Aanbidding der koningen (Œuvre.* Nr 176). Anna van Zeverdonck, priores van het klooster, liet in 1627 eene nieuwe kerk bouwen, die voltooid was in 1632. Zij bestelde het hoogaltaar aan een beeldhouwer van Antwerpen, die het in 1633 leverde; voor dit altaar maakte Rubens het stuk, dat aan schilderen en paneel 920 gulden kostte, zooals blijkt uit de rekening daarover gemaakt en door de zuster procuratris voorgelegd aan den afgevaardigde van den aartsbisschop, den 9en Maart 1634. Na de sluiting van het klooster door keizer Joseph II in 1783 werd de schilderij te Brussel verkocht in September 1785. Zij ging beurtelings in verscheidene handen over en werd in 1806 eigendom van den markies van Westminster, wiens familie ze nog bezit. Smith zag ze in de beroemde Grosvenor Galerij; tegenwoordig is zij daaruit verwijderd. De samenstelling is eenvoudiger dan in andere bewerkingen van het onderwerp. St-Joseph zit aan de eene uiterste zijde van het tafereel; O.-L.-V. houdt het kind op den schoot; vóór haar knielt de oudste der drie koningen, de tweede volgt in half gebogen houding, de negerkoning staat overeind achter deze. Vier mannen en een page maken het gevolg uit; in de lucht zweven twee engelen.

Het stuk is waarschijnlijk wel *de Aanbidding der Koningen,* waaraan Rubens werkte in 1631 en dat hij den 20en Juni van dit jaar te koop bood aan een Italiaan, Valguarnera genaamd, wien hij verwittigde dat het nog niet geheel voltooid was (2).

Eene schets, voortkomende uit de verzameling van Saceghem te Gent, bevindt zich tegenwoordig in de Wallace-Galerij te Londen.

Een der belangrijkste altaarstukken, die Rubens in dit tijdperk leverde, is de *H. Theresia biddende voor de zielen in het Vagevuur* (*Œuvre.* Nr 493), dat geschilderd werd voor het altaar der H. Theresia in de kerk der ongeschoeide Carmelieten te Antwerpen. Van daar werd het ontvoerd naar Parijs in 1794 door de Fransche Republikeinen; in 1815 werd het teruggebracht naar Antwerpen, waar het zich nu in het Museum bevindt. Het stelt Christus voor staande in

(1) *Art Treasures in Great Britain.* III, blz. 399. — SMITH (*Catalogue raisonné,* II, blz. 47) geeft een geheel verkeerde beschrijving van het werk, waarvan hij een Huwelijk der H. Catharina maakt.

(2) *Rubens-Bulletijn.* III, blz. 206.

een landschap met bloot bovenlijf en beenen en een draperij om de lenden geslagen. Vóór hem knielt de H. Theresia, in de lucht fladderen twee engeltjes; een derde trekt Bernardino van Mendoza, stichter van een Theresianenklooster te Valladolid, uit de vlammen des vagevuurs, die in het benedendeel opflakkeren en waarin nog een man en twee vrouwen branden. In de gravuur van Schelte a Bolswert zijn er vijf figuren in het vagevuur, het zwak aangeduide hoofd aan de linkerhand is door Rubens op het model, aan den plaatsnijder geleverd, bijgevoegd.

Christus staat in bevallige houding en met een gebaar van welwillendheid te luisteren naar de H. Theresia, deze roept den almachtige aan met vertrouwen en in vertrouwelijkheid; twee der zielen uit het vagevuur zijn gelukkig om hunne verlossing, twee engeltjes in de hoogte steken behulpzaam de handen uit. Geen van deze figuren spreekt van lijden of klagen, alleen de man, die met oogen uitgehold en uitgedoofd door de tranen, smeekend den blik naar Christus richt en de vrouw, die met afgewend gelaat de armen over de borsten slaat, laten denken aan smart en jammer. En meer nog de zilverige toon, waarin het stuk gehouden is, geeft aan het tafereel een blijde stemming: met de porseleinachtige vleezen, de bleekroze engeltjes, de parelgrijze wolken schijnt het een weerga te zijn van het liefelijk tafereel *de Opvoeding van Maria*, dat van gelijke afmeting is en in de onmiddellijke nabijheid hangt, alhoewel de stukken voor verschillende plaatsen en in verschillende tijden geschilderd zijn.

Rubens liet zich helpen in dit werk door zijn leerlingen, waarschijnlijk door van Thulden. Wij kennen er geen waarin die samenwerking zoo duidelijk op te merken valt als in dit stuk. Wanneer hij een helper bezigde, schilderde hij de onderste figuren zijner altaarstukken, liet de bovenste aanleggen door zijn leerlingen en voltooide ze dan zelf: zoo gebeurde het ook hier. Het vagevuur, geheel van zijne hand, is in dunne doorschijnende verf met versmeltende tinten geschilderd, een heerlijke brok, een waar meesterstuk van breede zekere penseeling, van malsch licht en schaduwspel. Het bovendeel is aangelegd door een leerling in dofgrijze tonen en daarop heeft Rubens emailachtige blanke kleuren gelegd, die zeer onvolmaakt versmelten met de onderlaag. Men kan van punt tot punt nagaan waar het penseel van den meester de figuren hertoetste om hun warmte en leven te schenken.

De schets bevindt zich in het Museum Wuyts te Lier. Hier zijn slechts twee engelen om de zielen te verlossen; die, welke aan de lijdenden de hand reikt, heeft vlindervleugels, terwijl hij in de schilderij pluimen vleugels heeft.

Van weinig belang is een altaarstuk, dat in de jaren 1630 tot 1632 gemaakt werd voor de Kluiskerk te Lier, toehoorende aan de Preekheeren en dat zich nu in het Museum l'Ermitage te St-Petersburg bevindt (*Œuvre*. Nr 211). Het stelt O.-L.-V. voor een rozenkrans overreikende aan den H. Dominicus. Nevens dezen laatste ziet men nog den H. Thomas van Aquinen, den H. Isidorus, een bisschop en een koning; op den voorgrond knielen de H. Catharina van Sienna, een paus, waarschijnlijk Pius V, die den rozenkrans instelde tot aandenken van den zeeslag van Lepante en een heilige. Het is het werk van een leerling, vluchtig hertoetst door den meester. Het werd in 1767 verkocht aan graaf Cobenzl, wiens verzameling in het bezit der Russische kroon overging. In 1897 bezat Sedelmeyer te Parijs er de schets van.

GODSDIENSTIGE WERKEN. — Buiten de altaarstukken voerde Rubens in dien tijd nog andere godsdienstige werken uit. Het Oud Testament leverde hem stof tot een paar belangrijke schilderijen, de eerste is *Judith die het hoofd van Holophernes overhandigt aan eene oude vrouw* (*Œuvre*. Nr 126), een stuk dat zich in het Museum van Brunswijk bevindt, stoutweg, met krachtige aandikkingen door 's meesters eigen hand geschilderd en merkwaardig door de

lichtspelingen teweeggebracht door de kaars, die Judith's meid draagt. De vlam werpt een vinnigen gelen gloed op het afgehouwen hoofd van Holophernes, op het gelaat en de armen van Judith, een jonge reuzin, en op het verfrommelde gelaat der oude dienares ; weerschijnen vallen ook op het harnas van Holophernes, dat in het bovendeel hangt. Het is een kaarslichtstuk zooals het *Laatste Avondmaal,* maar met krachtiger en meer samengevatte werking.

Het tweede stuk is *Samson gevangen genomen door de Philistijnen,* in de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 116). Het is nogmaals een nachtstuk met kunstlicht. In haar gazen nachtgewaad, dat haar weinig of niet bedekt, en met een blauwgrijze draperij op de beenen, die van het bed op den grond valt, is de mollige blonde Dalila half opgerezen van de legerstede, die Samson met haar deelde. Zij houdt nog de schaar in de hand en ziet schelms spottend naar den reus, dien men aan het vastbinden is. Hij rust nog met de eene knie op de sponde ; zijne bruine kleur en zijne woede steken af tegen de blankheid en de joligheid van Dalila. Het tooneel wordt verlicht in den achtergrond door een fakkel omhooggestoken door een der soldaten, die Samson komen vangen, in den voorgrond door den dagenden morgen ; dit brengt een tweeslachtige verlichting te weeg en geeft den schilder gelegenheid om natuur- en kunstlicht in hun verschillend schijnsel te doen samenwerken. Het is een prachtig stuk geheel van 's meesters hand, dagteekenende van 1634 ongeveer. Het model van den Samson is hetzelfde als dat van den Judas uit *het Laatste Avondmaal ;* de oude vrouw aan het hoofdeinde van Dalila's bed is dezelfde als de dienares van Judith en als de vrouw, die in Rubens' wandeling met Helena Fourment in zijn tuin de pauwen voedert.

MYTHOLOGISCHE STUKKEN. — Weinige onderwerpen aan de fabelleer ontleend werden door Rubens in dit tijdperk behandeld. Het voornaamste is *de Offerande aan Venus* uit het keizerlijk Museum van Weenen (*Œuvre.* Nr 705). Op het groote doek heeft Rubens in drie groepen de macht der Liefdesgodin verheerlijkt. Hij heeft het tooneel geplaatst in een betooverend schoone omgeving. Aan de rechterzijde een boschage met machtige boomen, die als een scherm van licht loof vormen ; aan de linkerzijde een grot, aan wier opening men het water eener bron uit de rots naar beneden ziet vallen, en een bekken, waaruit het weder overstroomt en naar beneden vliet. Over den top der grot is een boog gebouwen en op dit welfsel rijst een koepelvormig nymphæum, gedragen door kolommen. Tusschen het gebouw en de boomengroep geniet men een uitzicht over het vlakke land ; door het loover en links en rechts schieten stralen overvloedig licht, die voortloopen op den voorgrond en geheel het tooneel overgieten met een zachte warme klaarte, die er een echt feestelijk uitzicht aan leent. Feest is het overal : in de boomen is een heele drom poezelige liefdegoodjes bezig zware festoenen van fruit op te hangen ; een roode draperij tusschen de takken geslagen vormt een rijkgekleurde tent boven het marmeren beeld der godin, dat te midden van het tooneel tegen een boom oprijst. Het is de weelderige Venus, zwaar van vormen, mollig van vleesch, zooals geen Griek of Romein ze ooit zou gedroomd of afgebeeld hebben, maar zooals Rubens de godin der Schoonheid opvatte. Aan den voet van het beeld een bekken op drievoet, waaruit de dampen van de geofferde reukwerken opstijgen en drie priesterinnen, van welke de eene de offerschotel over het vuur giet, een andere de godin een spiegel voorhoudt, een derde het been van het beeld met wit weefsel omwindt. Rond het beeld op den voorgrond slingert een lange kinderrei dansende rond het voetstuk. Twee Cupidootjes zitten rechts trekkebekkende op het gras. Langs dezelfde zijde komen twee vrouwen vooruit poppetjes dragende, die zij de godin komen offeren en op het tweede plan holt een paar Bacchanten, aangevoerd door een Sater, zingende vooruit, zich bege-



Venus' Efredienst
(Keizerlijk Museum, Weenen)



leidende met handklappers en rinkeltrom. De belangrijkste groep beweegt zich ter linkerzijde: drie Saters dansen daar met drie half of heel naakte vrouwen; maar welk een dans! Venus heeft de koppels aangehoord en de minnevlam in hen ontstoken: niet de stille vlam der smachtende droomerige liefde van de eerste jongelingsjaren, maar den woesten vleeschelijken hartstocht van den sterken man, die bezit neemt van de stevig gebouwde vrouw. Een der Saters tilt zijn forsche jeugdige gezellin op als ging hij ze ontvoeren; een andere omarmt de zijne, die zich kronkelt onder zijn machtigen greep en haar mond aan den zijnen brengt in een wulpschen kus; de derde heeft zijne prooi bij de twee polsen gegrepen en achterover hellend, doet hij ze zwaaiende naar zich zwenken. Alle drie klampen zich vast aan hun liefje, slingeren er zich rond, bemachtigen haar geheel, verkneukelen zich in haar volle bezit, geweldig, onverzadelijk. En zij, de mollige blonde, bedwelmend schoone vrouwen, gedreven en bezeten door Venus, leenen zich graag tot het dolle liefdespel hunner half dierlijke minnaars.

Het is een lofzang aan de godin der Liefde, gezongen uit volle borst, met welbehagen, met hartstocht; geen alledaagsche, afgesleten ophemeling, een overtuigde dankzegging, trillende van aandoening, uitspattende van geestdrift. Rubens heeft het nooit verborgen: hij was een vereerder der zinnelijke Venus. Hij bracht haar in dit werk eene dankbare hulde; hij omringt haar met al wat hij schoonst vindt in de wereld: het rijke licht met zijn gulden glansen, de boomen met hun dicht loof, waar de zonnestralen doorzijpelen, de kinderen met hunne poezele lenden, de vrouwen met hun weelderig blank vleesch, de heerlijke gebouwen, bekronende de liefelijkste landschappen. Hij schilderde dit alles met een breed, malsch penseel, dat uit elk zijner streken licht en leven laat vloeien.

Wij houden het ervoor dat Rubens dit meesterstuk schiep in de eerste tijden van zijn tweede huwelijk, in 1630-1631, beroesd door de liefde voor zijn jonge gade, als een hulde gebracht aan de moeder aller schoonheid en aller wellustigheid, die ze hem zoo genadig had geschonken. Hij gaf zijn aangebeden vrouwtje dan ook een eereplaats in het stuk: de Sater aan de uiterste linkerzijde heft haar in zijne armen op en steekt ze in de hoogte als wilde hij er mede pralen en haar laten bewonderen; speelsch en kalm laat zij hem begaan, hem eerder afwerende dan aanmoedigende. Ruw is de liefdebetuiging van den man, maar toch eerbiediger en bescheidener dan die waarin de twee andere koppels lucht geven aan hun minnevuur.

Rubens ontleende verscheiden motieven van deze *Offerande aan Venus* aan het stuk van Tiziano, hetzelfde onderwerp behandelende, dat hij copieerde in Rome (*Œuvre.* Nr 706). Zoo vindt men in het tafereel van den Venetiaan reeds de Bacchante die den spiegel opheft naar Venus, de twee Cupidootjes die, op den grond gezeten, elkander liefkozen en de liefdegoodjes die in het loof der boomen nestelen.

In heel andere stemming verheerlijkte Rubens zijn jonge vrouw, in *Diana en haar gevolg overvallen door een Sater* (*Œuvre.* Nr 586). Hier is Helena Fourment de godin der Jacht en der Kuischheid; een harer nymfen, die met dierlijke drift overvallen wordt door een sater, verweert zich krachtdadig tegen den woesten minnaar; twee andere, minder schroomvallig van aard, zien het tooneeltje glimlachend aan. Diana, een blonde met zonneglans in de haren en iets droomerigs in hare groote oogen, met ontbloote borst en naakte beenen, een roode draperij en een tijgersvel om de lenden, blijft onbewogen en vreemd aan wat rondom haar omgaat; achteloos streelt zij den grooten windhond, die tegen haar opklautert. Zij is schoon als een antieke Camée en heel de groep herinnert aan de bevallige, wijselijk ineengezette tooneeltjes van de antieken, waarvan elk deel gelukkig en ongezocht tegen een ander opweegt. Het stuk kwam vóór 1749

uit de verzameling van graaf Cobenzl in het bezit van den landgraaf van Hessen, Willem VIII, en bevindt zich in het Museum te Cassel.

Er bestaat een tweede exemplaar van dit stuk (*Œuvre.* Nr 587), met zeer kleine wijzigingen, geschilderd door leerlingen, hertoetst door den meester; het hoorde in den laatsten tijd toe aan sir Thomas Baring van Londen.

Een onderwerp, dat hij vijftien of twintig jaar vroeger behandelde: *Erichtonius in zijn korf, door de dochters van Cecrops gevonden,* herschilderde Rubens toen met zekere wijzigingen in een werk, dat de hertog van Richelieu in de tweede helft der zeventiende eeuw bezat en dat tegenwoordig toehoort aan den hertog van Rutland (*Œuvre.* Nr 607). Filips Rubens schreef in 1676 aan Roger de Piles, dat het gemaakt werd tusschen de jaren 1630 en 1640. Waagen noemt het een schilderij glansend, teer en helder van toon; het Museum van Stockholm bezit er eene schets van.

Een zinnebeeldig stuk uit dien tijd is *de Overvloed* (*Œuvre.* Nr 824), dat zich nu bevindt in de verzameling van baron Edmond van Rothschild te Parijs en door hem gekocht werd in 1884 van den hertog van Marlborough tegen den verbazend hoogen prijs van een half millioen frank. Het verbeeldt drie vrouwen, appelen plukkende van eenen boom, waarin een liefdegoodje nestelt. De vruchten, die op den grond liggen, of een paar manden en den schoot van een der vrouwen vullen, zijn van Snijders' hand, de vrouwenfiguren zijn door den meester geschilderd of ten minste overschilderd. De toon is warm en de penseeling zeer malsch, maar het stuk is toch niet van eersten rang en verbazend is het te vernemen dat, toen het nog aan den hertog van Marlborough toehoorde, het door den bestuurder der Londensche National Gallery op 40,000 pond sterling, een millioen frank, geschat werd.

THOMYRIS EN CYRUS. — Veel belangrijker is dan het eenige werk van dien tijd, waarvan het onderwerp aan de geschiedenis ontleend is, *Thomyris en Cyrus* (*Œuvre.* Nr 792), dat zich nu in den Louvre bevindt. Rubens had reeds een tiental jaren vroeger hetzelfde onderwerp behandeld in den decoratieven trant, dien hij aannam in *de Geschiedenis van Maria van Medici;* nu bewerkte hij dezelfde stof in zijn nieuwe manier, waarin de schilder en de kolorist den teekenaar overheerschen. De handeling is samengevat en verminderd: in plaats van de zeventien personen, die in het andere stuk optreden, telt men er nu maar negen en van deze zijn er twee van wie men enkel het hoofd ziet. Aan het drama, hoe ruw aangrijpend er de grond van zij, is zoo weinig mogelijk belang gehecht.

De koningin zit op eenen troon, waarheen vier treden leiden, die met een bont Oostersch tapijt bedekt zijn; boven haar hoofd welft een hemel van rood fluweel. Zij draagt een wit zijden kleed met gulden bloemen doorwerkt en een witten zijden mantel met gulden figuren bezaaid en met hermelijn gevoerd. Aan haar rechterarm is de roode mouw van een onderkleed zichtbaar en van haar hoofd tot op haar schouders daalt een zwarte kanten sluier. Haar voeten rusten op een blauw kussen. Aan de linkerzijde der koningin bevinden zich twee jonge hofdamen, die wij reeds leerden kennen in *het Mirakel van den H. Ildefons,* waar zij optraden als de HH. Barbara en Catharina. De eene, bruin van haar, draagt een amberkleurig kleed, waarover een blauwe draperij geslagen is; de andere is een blonde, van wie men enkel het hoofd ziet. Achter deze staat een oude vrouw, die men op verscheiden van Rubens' schilderijen aantreft en die al ouder wordt naarmate de schilderijen jonger zijn. Hier is zij een besje met tandeloozen mond, vooruitstekende kin en ingevallen wangen. Aan de rechterzijde der koningin staan twee soldaten met Romeinsche helmen en witte pluimen, een hoveling met een tulband en een andere

met Hongaarsche muts en rood kleed; tusschen deze beiden buigt de beul voorover met het afgehouwen hoofd in de hand. Tegen de vaas, waarover hij het houdt, staat er een hondje gereed om het bloed op te likken, dat op den grond zou vallen. In het bovendeel is een roode draperij vastgemaakt; door de opening, tusschen deze en een torsokolom, die het tafereel links afsluit, heeft men een uitzicht op den blauwen hemel.

Het drama laat zich weinig gelden, zegden wij. In plaats van, zooals in de vroegere schilderij, met aandacht of afschuw het beulenwerk aan te zien, wendt de koningin hier zeer koelhartig het hoofd om naar het bloedig zegeteeken, dat men haar aanbrengt; hare maagden staan even ongeroerd overeind nevens haar in hunnen prachtigen dosch en heerlijke gestalte; enkel gewaardigt zich eene van beiden eventjes het lieve blonde hoofd met eenige nieuwsgierigheid te keeren naar den beul. Aan de andere zijde rijzen de mannen op in hunne gewichtige deftigheid en in hunnen rijk gekleurden dos: de oudere blikt heel voornaam neder op het tooneel, dat hem van te weinig belang schijnt om er veel acht op te slaan; de jongere, de eenige die aandachtig toeziet, let onbewogen op of het werk goed verricht wordt. Van den beul alleen is het gelaat in een wreeden grijns vertrokken; wat het meest in hem treft is de geweldige knoestige arm, aanduidende dat er een daad van ruw geweld gepleegd wordt.

Hoofdzaak is geworden het eindelooze spel van kleur en licht en wat Rubens ons hier van dien aard te zien geeft, is onovertroffen. In het midden het wit zijden kleed der koningin met het goud er op, gedeeltelijk in volle blank licht, gedeeltelijk in doorschijnende schaduw; rechts het weidsche amberkleurig gewaad der hofdame, op wiens brekende plooien het licht een fonkeling strooit van goud, daarnevens de blauwe sluier en de purperen mouw; aan de zijden der mannen het weidsche rood gewaad met de valen pelsenmuts en de vale hooge laarzen; op den voorgrond het blauwe voetkussen, het Oostersche tapijt, het wit-zwart hondje, het kostelijke vat; in de hoogte de roode draperij, de lichte hemel, de kostelijk bewerkte kolom, en, uitkomende op dit alles, de lichtende vleezen, helderder dan al het overige, zachter van glans, het levende deel, waar al het overige slechts als omlijsting bij dient.

De werking van het licht is nog prachtiger. Het dringt van rechts omhoog naar links omlaag neer, treft eerst de vrouwenhoofden in helle blankheid en valt dan in volle kracht op het gelaat van den rooden man en op den blooten arm van den beul. Het glijdt van de blauwe draperij der vrouw naar haar amberkleurig kleed, waarvan het de rondingen en brekingen doet schitteren in fonkelenden glans, gaat van daar naar het wit zijden kleed der koningin met de gouden bloemen en naar het roode kleed van den hoveling, stemmiger, maar nog vol kracht; in de hoogte en in de laagte verdooft het, maar blijft doorschijnend, warm, donzig, nergens donkere vlekken noch zware schaduwen leggende, maar spelende, trillende, de kleuren verbindende, de omtrekken verzachtende: een tooverstaf in de hand van den kunstenaar.

Portretten. — Onder de portretten van dit tijdperk behooren er enkele tot de naaste omgeving van Rubens. Vooreerst Susanna Fourment, Rubens' schoonzuster, met hare dochter Catharina (*Œuvre*. Nr 952). De moeder zit in een leunstoel, met de eene hand op een der armen van den zetel, de andere in de handen van haar kind. Zij is rijk gekleed, in een rok met roode en witte strepen, een zwart manteltje, een kanten kraag, een goudgeel lijfje. Het kind met rooden hoed lacht den toeschouwer tegen. De schilderij is zonder eenigen twijfel van Rubens alhoewel zij vroeger op van Dijck's naam stond. Susanna draagt hetzelfde kleed, denzelfden mantel, hetzelfde kostelijk driedubbel halssnoer, dat Isabella Brant op haar portret in l'Ermitage en zij zelve op haar eigen portret in den Louvre draagt. Het werk dagteekent van 1630 ongeveer, een

tiental jaren na *het Strooien Hoedje* uit de National Gallery van Londen. Susanna Fourment was toen in tweede huwelijk getrouwd met Arnold Lunden, wien zij twee kinderen baarde, Arnold geboren den 25en Maart 1623 en Catharina geboren den 2en April 1625; met dit laatste kind, dat een vijftal jaren oud kon zijn, schilderde Rubens ze rond 1630. De schilderij was vroeger in de verzameling van Gaillard de Gagny, daarna in die van den hertog van Choiseul, uit welke zij naar l'Ermitage kwam. Rubens schilderde de figuren, de bijzaken werden door een leerling aangelegd, de meester wierp het licht op de draperijen.



Thomyris en Cyrus (Louvre, Parijs).

Een man, met wien Rubens in nauwe betrekking stond, was Michaël Ophovius, die in 1571 te 's Hertogenbosch geboren werd, in 1627 bisschop werd gewijd van zijne geboortestad en na de inneming dezer door den prins van Oranje in 1629 naar Antwerpen was komen wonen, van waar hij zich in 1636 naar Lier begaf. In deze laatste stad overleed hij den 4en November 1637. Hij werd te Antwerpen in het hooge koor der Predikheeren, tot welker orde hij behoorde, begraven. Ophovius was een man, die een gewichtige rol vervulde in de beroerde tijden, die hij beleefde. Hij stond aan het hoofd der missiën, die van onze Provinciën uit naar de afgescheiden Provinciën en tot in de Scandinaafsche landen werden gezonden om den voortgang der ketterijen te beletten of de hervormden tot de oude kerk terug te brengen. Toen hij uit zijn bisschoppelijke stad verdreven was ging hij voort met zijn herderlijke taak te vervullen en reisde gedurig Noordbrabant door om te prediken en de plichten van zijn ambt te vervullen. Nog vóór hij bisschop werd was hij zeer werkzaam als missionaris in de Noordelijke Provinciën en ook wel als politieke agent van de infante Isabella. Toen hij als zoodanig in 1623 poogde den bevelhebber van Heusden te bewegen tot de overgave dezer stad werd hij in hechtenis genomen en gedurende acht maanden gevangen gehouden.

Men beweert dat hij de biechtvader van onzen kunstenaar was, iets wat niet bewezen is; men zegt met meer grond, dat Rubens de teekeningen leverde voor de graftombe van Ophovius. De prelaat hield een dagboek van zijn leven, waarin hij van 4 Augustus 1629 tot 1 Januari 1632 schreef wat hem voorviel. Den 7en Augustus 1631 teekent hij aan: « Ik heb Rubens te zijnent bezocht », en den volgenden dag: « Ik heb in het huis van den markgraaf geavondmaald met de

»heeren van Oncle, Rubens, den overste van Dordrecht, Mevrouw Ridderspoore en hare »dochter en den heer Bocquet, » en op Zaterdag 23 Augustus 1631 : « Na de vergadering der »bisschoppen heb ik met den heer Montfort geavondmaald; daar waren Rubens met zijne »vrouw en de Agent van den koning van Engeland met zijne vrouw. » Door deze laatsten worden ongetwijfeld bedoeld Gerbier en zijne vrouw. Van de graftombe wordt melding gemaakt onder 4 Februari 1631, waar het luidt : « Ik ben Rubens gaan vinden om schikkingen »te nemen voor mijn graf. »

Rubens schilderde tweemaal het portret van den bisschop. Een der twee stukken komt voort uit het Predikheerenklooster van Antwerpen en bevindt zich in het koninklijk Museum te 's Gravenhage (*Œuvre.* Nr 1013). Ophovius draagt zijn dominikaner gewaad : witte pij en zwarten mantel; met de linkerhand houdt hij den rechterpand van den mantel over den gordel, de andere steekt hij, met het gebaar van een predikant, vooruit. Het is een stevig gebouwd zestiger met kleine vinnige oogen, een dichten nog bruinen haarbos, breeden kinnebak en grooten mond, het oorbeeld van den hardnekkigen strijder voor zijne denkbeelden, de man, niet van den vrede en de rust, maar van den oorlog en den aanval. De schildering is vrank, vol waarheid en leven. Het machtig bruin hoofd komt vettig geborsteld uit op den achtergrond, het licht valt in overvloedige klaarheid op zijn wit kleed, het gebaar is sober, de houding natuurlijk en vastberaden: een stevig man in een stevige schildering.


MICHAËL OPHOVIUS (Museum, 's Gravenhage).

Een tweede portret bevindt zich in het Seminarie te Haaren, bij 's Hertogenbosch.

Twee andere prelaten schilderde Rubens, beide abten van St-Michiels. De eene is Matthias Yrselius (*Œuvre.* Nr 1081), die in 1629 overleed. Zijn portret bevindt zich in het koninklijk Museum te Koppenhagen. Hij is voorgesteld in zijn witte kloosterpij met gevouwen handen, grijs haar en baard. Op eene tafel nevens hem liggen zijn mijter en zijn staf; in een hoek bovenaan ziet men zijn wapen met zijne spreuk *Omnibus omnia.* Het is een werk van wondervolle werking ; de prelaat komt met zijn witte pij ten sterkste uit tegen den rooden achtergrond, zijn blond gelaat houdt het midden tusschen die twee volle tonen ; het stuk is zeer vettig en pittig geschilderd en is verrassend van kracht en glans.

Het tweede abtsportret is dat van Joannes-Chrysostomus van der Sterre, opvolger van Yrselius, dat zich tot rond 1770 in de kamers van den abt te Antwerpen bevond en sedert dien spoorloos verdwenen is (*Œuvre.* Nr 1070). Het is waarschijnlijk dat van der Sterre terzelfder tijd als het zijne ook het portret van zijnen voorganger liet schilderen, een veronderstelling, die

zooveel te aannemelijker wordt, daar zijn levensbeschrijver van hem vermeldt, dat hij al zijne voorgangers liet afbeelden in een tamelijk groot stuk, waarin hij zich zelven liet schilderen onder de trekken van den eersten abt Waltman, den staf ontvangende uit de handen van den H. Norbertus, stichter der Witheeren.

Aan te stippen onder de portretten van gekende personages, in de jaren 1630-1634 door Rubens geschilderd, zijn: Thomas Morus, een kopie naar Holbein, die zich in het Museum van Madrid bevindt (*Œuvre.* Nr 1007) ; Francesco de Moncada, markies van Aytona, die gedurende de jaren 1633-1635, tusschen den dood van de infante Isabella en de aankomst van haren opvolger, den kardinaal-infant, het opperbevel voerde over de Spaansche legers in onze gewesten, een ruw geborsteld stuk, waarvan Rubens alleen het hoofd schilderde en dat den eerw. heer Denis Jeandel toehoort (*Œuvre.* Nr 1004).

Verder vallen nog te vermelden tal van portretten van onbekenden. In het Museum van Brunswijk een man met vollen baard (*Œuvre.* Nr 1086), haast geheel kalen schedel, tot aan de knieën gezien, met de rechterhand op de leuning van een stoel, in de linkerhand zijn handschoenen houdende.

In de Pinakotheek van Munchen, het vettig geschilderde borstbeeld eener jonge vrouw met blond haar in krulletjes rond het gelaat en omhoog opgestreken, groote oogen, regelmatige trekken, een zwart lijfje en daaronder een dun gazen doek (*Œuvre.* Nr 1108).

In het keizerlijk Museum van Weenen, een jonge dame ten halven lijve gezien, met een dubbel paarlensnoer rond den hals, een breeden open kraag, een wit neteldoeken lijfje en daarboven een zwart kleed ; met de rechterhand houdt zij haren moffel; dun van schildering, zonder modeleering (*Œuvre.* Nr 1126).

In dezelfde verzameling, een oud man met grijzend haar en gepijpten kraag, een zwart kleed en daarboven een bruinen pels, breed gedaan, in een mooien grijzen toon (*Œuvre.* Nr 1130).

In het Museum van Dresden, een oude geestelijke (*Œuvre.* Nr 1096), afgebeeld tot aan de schouders met kaal voorhoofd, wollig haar en baard, gehuld in een rooden kasuifel met gouden band, een zeer merkwaardig stuk geteekend P.P.R. 1634 f. Misschien is het enkel een studiekop. Rubens toch benuttigde hem in zijn *Feestmaal van Herodes*, waar hij de dischgenoot is, die in het midden opstaat en over den schouder van zijn gebuur kijkt.

In denzelfden tijd valt een heele reeks portretten die Rubens voor zijnen vriend Balthasar Moretus schilderde en die zich tegenwoordig in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen bevinden (*Œuvre.* Nrs 961, 1003, 1005, 1014, 1015, 1031, 1034). In het grootboek der Plantijnsche drukkerij over de jaren 1624-1655 bevindt zich eene rekening over het verschuldigde aan den schilder van 1620 tot 12 April 1636. Daarin komen voor de schilderingen van Rubens : *Onze Lieve Vrouw met het kind, St-Joseph, St-Gaspar, St-Melchior* en *St-Balthasar*, waarvan wij reeds melding maakten, twee schilderijen op paneel *Christus* en *Maria* en zeven conterfeitsels op paneel : Petrus Pantinus, Arias Montanus, Abraham Ortelius, Jacob Moretus, Joanna Rivière, Martina Plantin en Adriana Gras. De drie eersten waren geleerden van grooten naam, wier werken in de Plantijnsche drukkerij waren verschenen ; Jacob Moretus en zijne vrouw Adriana Gras waren de grootvader en grootmoeder van Balthasar Moretus ; Martina Plantin was zijne moeder en Joanna Riviere, Plantijn's vrouw, zijne grootmoeder. Al deze stukken werden geschilderd om als sieraad te dienen van « de groote Camer » van Moretus' woonhuis, het tegenwoordig Museum Plantin-Moretus, waar zij « boven de lijste » waren opgehangen. Rubens had haast geen van de voorgestelde personages gekend en had ze dus naar oudere portretten moeten schilderen. Het zijn dan ook werken van ondergeschikt belang, die tegen 24 gulden het

stuk in rekening werden gebracht; Moretus achtte ze niet meer dan 14 gulden 8 stuivers waard, maar de schilder hield zijn eisch staande en de drukker werd verplicht den vollen prijs te betalen. Van een dier stukken, het portret van Petrus Pantinus weten wij bepaald dat het in Juli 1633 geschilderd werd (1); de overige werden kort te voren uitgevoerd.

BOEKENTITELS. — Voor zijn vriend Balthasar Moretus en ten gerieve der Plantijnsche drukkerij maakte Rubens in dien tijd nog een heele reeks teekeningen van titelplaten en portretten, die als model dienden voor de graveurs. In 1630, kort na zijn aankomst, teekende hij een vignet voor het titelblad van *Balthasaris Corderii Catena Patrum Græcorum in Sanctum Joannem*, een boek dat ditzelfde jaar nog door Balthasar Moretus werd uitgegeven. Het vignet bevat een zinnebeeldige voorstelling van het huweljk van den aartshertog van Oostenrijk, den lateren keizer Ferdinand III, aan wien het boek was opgedragen, met de infante Maria-Anna van Spanje, dat in 1631 plaats had. Rubens maakte de teekening op het oogenblik dat hij zelf verloofd was en was bijzonder gelukkig in de sobere en toch rijke samenstelling (*Œuvre.* Nr 1265).

In 1631 teekende hij een titel voor de werken van *Ludovicus Blosius*, die het volgende jaar verschenen bij Balthasar Moretus en uitgegeven werden door Antonius de Winghe, abt van Lessines. De oorspronkelijke teekening behoort aan het British Museum te Londen (*Œuvre.* Nr 1246).

In 1631 of 1632 voerde hij de teekening uit van de algemeene titelplaat der werken van Hubertus Goltzius, die Balthasar Moretus voornemens was opnieuw uit te geven (*Œuvre.* Nr 1272). Het werk verscheen eerst in 1645, maar reeds den 28en Juni 1632 werd de gravuur ervan betaald aan Theodoor Galle, die Rubens' teekening door zijn broeder Cornelius liet in koper snijden. Onze schilder stelde groot belang in de werken van den geleerden kenner van Grieksche en Romeinsche munten en oudheden. Het was voor hem en zijne vrienden, liefhebbers van medailles en gesneden steenen, een dagelijks geraadpleegd handboek. Jacob De Bie had de platen, door Goltzius gegraveerd voor de eerste uitgave zijner werken, gekocht en had er een nieuwe uitgave laten van verschijnen in 1617-1620; Rubens had toen voor een der vier deelen eene titelplaat geteekend. De Bie's uitgave was geene gelukkige onderneming en de man was verplicht geld te maken van een goed deel der voor hem gedrukte onverkochte exemplaren, alsmede van de koperen platen door Goltzius gesneden. Rubens kocht ze van hem af en verkocht ze aan Balthasar Moretus. Den 27en November 1630 bekende deze laatste aan onzen schilder verschuldigd te zijn de somme van 4920 gulden in geld voor 328 exemplaren van Goltzius' werken, aan 15 gulden het stuk; de som moest in drie termijnen betaald worden, bij de tweede betaling werden er nog 300 gulden geteld voor een zeker getal exemplaren, die niet begrepen waren in den eersten koop. De koperen platen werden bovendien gerekend aan duizend gulden, die Moretus in boeken mocht betalen. De aldus verkregen exemplaren van Goltzius' werken werden door den kooper gebezigd om eene nieuwe uitgave te maken door het herdrukken van de titels en het bijvoegen eener nieuwe inleiding. Van een der deelen, *de Afbeelding der Romeinsche keizers*, waren de platen, die in hout en voor tweekleurendruk gesneden waren, verloren gegaan. Moretus deed er nieuwe van gelijken aard snijden voor het vijfde deel zijner uitgave (*Œuvre.* Nr 1274). Rubens werd gelast enkele figuren der jongste Duitsche keizers te teekenen; Christoffel Jegher hersneed al de platen onder 's meesters leiding. De titel van dit

(1) Balth. Moretus schrijft den 29en Juli 1633 aan Lodewijk-Jozef d'Huvettere : Repperit tandem Rubenius effigiem D. Pantini p. m. eamque mihi ad exemplar tuum depinxit (Archief van het Museum Plantin-Moretus).

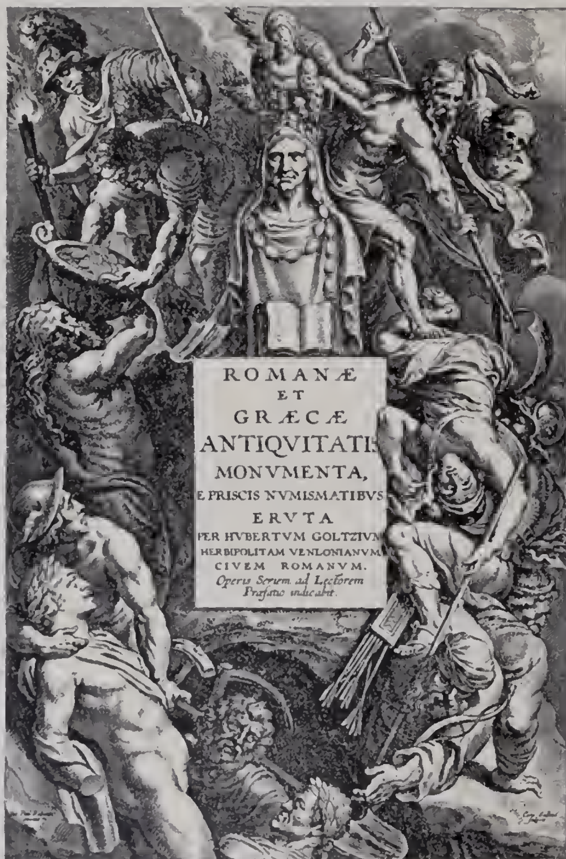
vijfde deel, die gewoonlijk aan Rubens wordt toegeschreven, werd in 1635 door Erasm Quellin uitgevoerd, waarschijnlijk onder toezicht zijns meesters (*Œuvre.* Nr 1273).

In 1632 teekende Rubens de titelplaat der werken van den H. Dionysius Areopagita, die in 1634 bij Moretus verschenen, alsook het vignet dat de titel van het tweede deel der werken versiert (*Œuvre.* Nrs 1266, 1267).

In 1632 nog leverde hij de teekening der titelplaat van *Matthiae Casimiri Sarbievii e Soc. Jesu Lyricorum libri IV,* die hetzelfde jaar gedrukt werden (*Œuvre.* Nr 1303).

In 1632 of in het begin van 1633 teekende hij de titelplaat van *Silvestri Petrasanctæ de Symbolis Heroicis libri IX,* waarvan de gravuur betaald werd den 12en April 1633 en dat het licht zag in 1634 (*Œuvre.* Nr 1292).

Van dit laatste jaar dagteekenen nog verscheiden titelplaten, die van *Bernardi Bauhusii et Balduini Cabillavi Epigrammata, Caroli Malapertii Poemata* (*Œuvre.* Nr 1241), *Jacobi Bidermani Heroum Epistolae, Epigrammata et Herodias* (*Œuvre.* Nr 1245), *Benedicti Haefteni Regia via Crucis* (*Œuvre.* Nr 1275), de *Latijnsche Gedichten van Paus Urbanus VIII* en het portret van den dichter, dat het boek versiert (*Œuvre.* Nrs 1285, 1286), en eindelijk *la Peinture de la Sérénissime princesse Isabelle-Claire-Eugenie,* door Tristan Lhermite (*Œuvre.* Nr 1310), allen voor de Plantijnsche drukkerij gemaakt en die van *Oliveri Bonarti in Ecclesiasticum Commentarius* uitgegeven door Jan Meursius (*Œuvre.* Nr 1247).



TITELBLAD VOOR DE WERKEN VAN HUBERTUS GOLTZIUS
(Naar de gravuur van Cornelius Galle).

Al die platen werden gegraveerd door Cornelius Galle den vader, behalve die der Gedichten van Jacob Biderman, welke gesneden werd door Karel Mallery. De teekening der titelplaten in-folio werden aan Rubens betaald tegen 20 gulden het stuk, die der in-quartowerken tegen 12, die der octavo's tegen 8 en die der kleinste uitgaven (in-24o) tegen 5 gulden. Het zijn de schoonste, die Rubens voortbracht; evenals in de hanteering van het penseel was hij ook met de teekenpen breeder, losser, stouter en aldus meer persoonlijk geworden. Ongeëvenaard is zijne gave om de zeer verschillende elementen, historische of zinnebeeldige figuren, architecturale of zuiver decoratieve motieven, waaruit een titelplaat is samengesteld, tot een geheel te versmelten, dat, niettegenstaande de stoutheid dezer menging, altijd harmonisch werkt en meermaals een monumentaal uitzicht heeft.

Merkwaardig is zijne gave om een beeld te vinden, passende bij den inhoud van het boek; doorgaans is de samenstelling treffend van juistheid en aanschouwelijk, soms is zij wel eens gewaagd en voor hen, die de kunst van rebussen te ontcijferen niet machtig zijn, erg



HET OORDEEL VAN PARIS
(National Gallery, Londen)



Heliogr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen.

26

raadselachtig. Maar heeft men eens begrepen, dan is men verbaasd wat er voor vernuft in de vinding en voor scheppingskracht in de vertolking te bewonderen valt. Een paar der hooger vermelde titelplaten mogen tot voorbeeld dienen. Wij kiezen ze niet omdat zij door eenige verdienste uitmunten boven de andere, maar omdat het onderwerp uitvoerig beschreven is door mannen, die het met Rubens gekozen hadden of aan wie hij zelf het verklaard heeft. De eerste is de betrekkelijk eenvoudige en sierlijke plaat van *la Peinture de la Sérénissime princesse Isabelle-Claire-Eugenie,* die het portret der infante vertoont, geplaatst op een voetstuk in vorm van een antiek altaar, waarop de titel van het boek gegraveerd is. Balthasar Moretus beschrijft het onderwerp in een brief van 29en Januari 1634 aan Philippe Chifflet gestuurd: «De Avondster Hesperus, (de Westersche), zegt hij, die het hoofd der godvreezende vorstin bekroont duidt haar vaderland Spanje (het Westelijk land) aan; het medaillensnoer, de reeks harer voorouders; de keizerlijke kroon, de lauwer, de scepter en de palmen rechts beteekenen, dat zij de dochter was van Filips II, de kleindochter van keizer Karel en de afstammelinge van zoovele doorluchtige keizers uit het huis van Oostenrijk. Links getuigt een leliënbundel, dat het bloed der Valois in hare aderen stroomde. De geniussen aan beide zijden van het portret verzinnebeeldigen door den Mercuriusstaf en den bliksem, die zij dragen, de oorlogen die zij voerde en den vrede dien zij deed heerschen. Middenin staat het antiek altaar van de Welvaart, waartegen twee slangen omhoog kronkelen zooals in de Romeinsche munten. De tortelduif onderaan is het zinnebeeld van haren weduwelijken staat; het roer en de wereldbol beteekenen dat België's behoud aan haar beleid te danken is.»



Titelplaat voor *François Tristan, La Peinture de la Sérénissime princesse Isabelle-Claire-Eugénie*
(Naar de gravuur van Cornelius Galle).

Veel ingewikkelder en door zijn overlading wellicht het minst gelukte titelblad door Rubens geteekend is dat welk hij maakte voor de oudheidskundige werken van Hubertus Goltzius. Er bestaat geen twijfel of zijn vriend Gevartius hielp hem bij het zoeken naar gepaste zinnebeeldige figuren en bedierf door uitstalling van schoolsche geleerdheid den goeden smaak van den kunstenaar. Gevartius zelf leverde in de voorrede van het eerste deel der werken de Verklaring van het titelblad, een voorzorg die waarlijk niet overtollig is voor wie de raadselachtige samenstelling wil ontcijferen. «De prent samengesteld en geteekend door ridder Petrus-Paulus Rubens, den Apelles onzer eeuw, zoo schrijft hij, stelt de wedergeboorte der oudheid voor. Links bovenaan ziet men den Tijd onder den vorm van een gevleugelden grijsaard, die een zeisen in de hand houdt en nevens hem den Dood, die in den afgrond der tijden de vertegen-

woordigers der rijken van Rome, Macedonië, Perzië en Medië nederploft. Hier volgt nu de omstandige beschrijving der zinnebeeldige verpersoonlijkingen dier vier rijken, die ter rechterzijde der plaat nedertuimelen. Dan gaat de geleerde schrijver voort: Rechts van den afgrond bevindt zich Mercurius, gedekt met zijn vleugelhoed; in de eene hand houdt hij eene hak, waarvan hij zich bediend heeft om de marmeren borstbeelden van de Romeinsche en Grieksche veldoversten op te delven, die nevens hem liggen. Met de andere hand trekt hij uit de aarde het nagenoeg ongeschonden beeld van een Romeinschen keizer, bekroond met lauweren en gehuld in zijn krijgsmantel. Iets hooger reikt Hercules, met de leeuwenhuid omhangen, een pot met munten aan een licht gekleeden slaaf. Minerva, de godin der kunsten, met den helm op het hoofd en een toorts in de hand, verklaart en ontcijfert de opgedolven munten van koningen en keizers. In het bovendeel der titelplaat ziet men het borstbeeld van de Oudheid, omsluierd met lauweren, gekroond en gesierd met een keten, gevormd door allerlei munten. Een opengeslagen boek, rustende tegen hare borst, zinspeelt op de Geschiedenis en op de verklaring der munten. Op het hoofd der Oudheid zetelt de Phenix, zinnebeeld der Wedergeboorte en der Eeuwigheid. In het midden der teekening staat een vierkante plaat, waarop men den titel leest en rond dewelke al die menschen en dingen geschaard zijn.

Omstreeks 1634 teekende Rubens nog de omlijsting van eene Thesis, ter eere der orde van den H. Franciscus en van het keizerlijk huis van Oostenrijk, waarin het voornaamste figuur de H. Franciscus is, geknield en drie wereldbollen torschende *(Œuvre.* Nr 1231). Het stuk werd gegraveerd door Paulus Pontius en de grauwschildering kwam voor de laatste maal voor in de veiling Secretan (Parijs, 1859); zij hoort nu toe aan den heer John G. Johnson te Philadelphia. Men ziet er den Kardinaal-infant in met zijn geestelijke kleeren, alsook den Spaanschen erfprins Balthasar-Carlos, die vijf jaar oud kan zijn en geboren werd in 1629.



De Zuilengaanderij der Keizers gebouwd op de Meir
(Intrede van den Kardinaal-infant. Naar de gravuur van Theodoor van Thulden).



De Kardinaal-Infant wordt begroet bij de St-Jorispoort door de Maagd van Antwerpen.
(Naar de gravuur van Th. van Thulden).

HOOFDSTUK X

DE LAATSTE JAREN
1635-1640

De Intrede van den Kardinaal-infant. — Het aankoopen der Heerlijkheid van Steen. — De Landschappen. — Andere werken uit de latere tijden. — Leerlingen en helpers. — Laatste dagen. — Ziekte. — Dood. — Nalatenschap. — Grafkapel. — Slot.



Het Tooneel der Verwelkoming — Schets
(Ermitage, St-Petersburg).

De Intrede van den Kardinaal-infant. — Onmiddellijk na den dood van aartshertog Albrecht in 1621 was men er aan het Spaansche hof op bedacht geweest een broeder van koning Filips IV naar Brussel te zenden om daar opgevoed te worden, de zeden en toestanden des lands te leeren kennen en zich aldus te bekwamen om de infante Isabella te kunnen opvolgen. De landvoogdes was toen vijf en vijftig jaar oud, de tijden dreigden moeilijk te worden in deze landen en het was waarlijk wel te begrijpen, dat men haar een infant als helper zond. Even goed mocht de politiek heeten, die aan het hoofd van de gewichtige bezitting een prins van den bloede wilde stellen om aan onze gewesten aldus een glimp van de onafhankelijkheid te behouden, welke zij met het afsterven

van den Aartshertog verloren hadden. Eerst dacht men aan den oudsten der twee broeders van den koning, prins Carlos, maar al spoedig vond men prins Ferdinand geschikter. Een koninklijk bevel van 7 September 1623, dat echter geheim werd gehouden benoemde hem tot opvolger der infante Isabella. Ferdinand was geboren den 16en Mei 1609; hij was slechts negen jaar oud, toen hij tot aartsbisschop van Toledo werd uitgeroepen en aldus het hoogste en rijkste der geestelijke ambten in den lande verkreeg; twee jaar later ontving hij den kardinaalshoed. Maar zijn aanleg en zijne neigingen waren niet die van een prelaat. Ferdinand was de meest begaafde der zonen van Filips III; van jongs af had hij zijn zinnen gesteld op de wapenkunst. Toen hij twintig jaar oud was en voor de eerste maal naast den koning zitting nam in den Staatsraad zei hij tot zijn broeder: « Ontmaak mij van die kardinaalskleeren, opdat ik naar den oorlog kunne gaan. » Hij was een jong man vol bedrijvigheid, schrander van geest, een onverschrokken jager en later bleek hij een beleidvol staatsman en veldoverste te zijn. Hij was ook lichamelijk de best bedeelde der koningskinderen, een slank opgeschoten man, met blonde haren, groote oogen en verstandig uitzicht; sterk van gezondheid was hij echter niet.

Rubens schilderde hem een eerste maal te Madrid in kardinaalskleeren. In dit portret, dat de Pinakotheek te Munchen bezit (*Œuvre.* Nr 928), ziet er de jonge blonde prins met zijn bedeesde houding, zijn blauwe waterige oogen, zijn korte haren niet zeer prelaatachtig uit en weinig schijnt hij zich thuis te gevoelen in het roode pak. Toen Ferdinand in ons land was aangekomen schilderde hij hem als krijgsoverste, eens ten halven lijve met harnas en bevelhebbersstaf, de lange blonde krullen op de schouders den rooden sjerp op de borst in kranige houding, een stuk dat onlangs uit de verzameling Vernon Smith in die van Pierpont Morgan overging en waarvan een herhaling zich in het Museum van Buda-Pesth bevindt. Het gezicht is blankbleek, het licht valt op het harnas en weerstraalt in zilverachtige glansen, die zeer sterk op de borst, stiller op arm en heup zijn; op de bruingulden gordijn valt eveneens een sterke helderheid, die weerkaatst wordt door het schouderblad van het harnas, terwijl op de borst de wapenrusting den schijn van den rooden sluier weerspiegelt en op de heup het helder gevest van het zwaard. Rubens schilderde niets sterker als licht en als kleur, het stuk is ongetwijfeld het glansendste portret dat hij ooit voortbracht. Eene tweede maal schilderde hij den prins te paard. In dit laatste stuk, dat zich in het Museum te Madrid bevindt (*Œuvre.* Nr 930), is hij een flinke ruiter, kalm gezeten op zijn steigerend ros, met lange krullende, blonde lokken, een dun fijn kneveltje, nog altijd tenger van lichaam en koortsig van blik, maar iemand toch die genoegen vindt in het leven en geschapen is om te bevelen.

Ferdinand, zoowel als zijn broeder, hield van de kunst, van de vrouwen, van de jacht, maar hij was geen lustelooze en ontzenuwde lediganger als Filips IV. Hij stelde klaarblijkelijk niet minder belang in Rubens' werken dan zijn broeder, en lichtte, wanneer hij in onze gewesten was aangekomen, Filips regelmatig in over hunne vordering. Het grootste deel van den tijd, dien hij doorbracht in ons land, werd ingenomen door zijne veldtochten; veel sympathie schijnt hij, als een echte hoogdeftige Spanjaard, niet gevoeld te hebben voor de Vlamingen, die van hunne zijde hem wel genegen waren. In 1639 had hij de groote kermis te Antwerpen bijgewoond: « Gisteren, schreef hij aan den koning, was hier het groote feest, dat men kermis noemt, er ging een zeer groote processie uit met veel triomfwagens, die mij beter scheen dan die te Brussel, en nadat dit alles voorbij was gingen de menschen eten en drinken en ten slotte waren zij allen bedronken, want zonder dit is er hier geen feest. Zij leven hier waarlijk als beesten. » (1)

(1) Cierto que viven como bestias en esta parte. (Brief van 29 Augustus 1639 in Justi, *Velasquez*, II, 408).

Het plan, opgevat in 1623, werd in de eerste jaren niet uitgevoerd, maar nooit werd het opgegeven. Den 1en Juli 1627 schreef Rubens nog aan Pierre Dupuy, dat er tijding uit Spanje ontvangen was, dat prins Ferdinand naar herwaartsover zou komen en de infante als landvoogd zou opvolgen. In 1631, toen Isabella vijf en zestig jaar oud ging worden, dacht de koning, dat de tijd gekomen was gevolg te geven aan het besluit, acht jaar vroeger genomen, dat door Olivarez, die Ferdinand's invloed gevaarlijk achtte voor zijn overheersching, altijd was tegengewerkt. Eerst echter zou de toekomstige landvoogd der Nederlanden de kunst der regeering aanleeren en voor een jaar een der Spaansche provinciën besturen. In ons land verwachtte men er zich aan, dat de Kardinaal-infant naar hier zou gezonden worden en hoopte men dat hij zou komen, opdat hij door de infante, zijne moei, zou onderricht worden in de zaken van deze landen (1).



De Kardinaal-infant Ferdinandus (Verzameling Pierpont-Morgan).

Den 12en April 1632 verliet hij met den koning en prins Carlos Madrid om zich naar Barcelona te begeven, waar hij een jaar zou wonen als gouverneur van Catalonje. Den 10en April van het volgende jaar scheepte hij zich daar in naar Genua, van waar hij naar Milaan voortreisde. Daar ook zou hij zich een tijd lang oefenen in de zaken van staat en oorlog. Hij bevond er zich nog toen den 1en December 1633 Isabella stierf. Daar Ferdinand nog niet gereed was om naar de Nederlanden te vertrekken, werd de markies van Aytona tijdelijk met de landvoogdij belast. Den 30en Juni 1634 stelde de prins zich eindelijk op weg naar onze gewesten. Hij trok de Alpen over met een nogal aanzienlijke krijgsmacht. Toen hij in Duitschland kwam, bevond hij zich in de nabijheid van het Oostenrijksche leger, onder het bevel van Ferdinand, koning van Hongarië, die tegen de Zweden en de hervormden, aangevoerd door Bernard van Weimar, optrok. De krijgsoverste der katholieke troepen verzocht den Kardinaal-infant zijne strijdkrachten te voegen bij die der Oostenrijkers om den vijand van hun gemeenschappelijk vorstelijk huis en van hun geloof slag te leveren. Dit voorstel werd aangenomen en den 5en en 6en September 1634 stieten, onder de muren der Beiersche stad Nordlingen, de legers op elkander. De slag was verwoed, de nederlaag der Zweden volledig, geheel Zuid-Duitschland viel terug in de macht des keizers.

(1) Brief van Balthasar Moretus aan Jan van Vucht, 21 Mei 1632, in het Archief van het Museum Plantin-Moretus.

Na deze merkwaardige overwinning, waarbij de Kardinaal-infant op glansrijke wijze voor de eerste maal als bevelhebber optrad, zette hij zijn weg naar de Nederlanden voort; den 4en November kwam hij te Brussel aan en hield daar zijne Intrede. Negen dagen later liet het Magistraat van Antwerpen hem verzoeken zijne Intrede in deze stad te houden. Hij zou langs de Schelde aankomen om de bezwaren van een te grooten toeloop van volk te voorkomen. Onmiddellijk daarop werd door het Antwerpsch Magistraat besloten de verschillende natiën, die in de stad hun handelshuizen hadden, te verzoeken praalbogen op te richten en op andere wijze de straten te versieren bij gelegenheid der intrede van den prins (1). Het klinkt vreemd in 1634 nog te vernemen van vreemde natiën, die te Antwerpen woonden, een halve eeuw nadat de Schelde gesloten was en het verwondert ons dan ook niet te vernemen, dat alleen de Portugeezen gehoor gaven aan dien oproep. Nog in den loop der maand November werd het bestek opgemaakt der praalbogen, die de stad zelve zou bekostigen. Eerst was men voornemens er twee op te richten: den Ferdinandus-boog in de lange Nieuwstraat bij de Beurs en den Philippus-boog in de Huidevettersstraat. De eerste zou zestig voet hoog, veertig breed en zes en twintig diep zijn; hij werd aanbesteed tegen 2999 gulden; de tweede zou vijf en vijftig voet hoog, acht en dertig breed en acht en twintig diep zijn; hij moest 3525 gulden kosten. In het begin van December werd overgegaan tot het aanbesteden van een tooneel op de Mechelsche plein bij St-Joriskerk, een gaelderij te plaatsen op de Meir bij de Clarenstraat en een tooneel bij den oever omtrent den Watermeulen; de gaanderij zou twee honderd en twaalf voet lang zijn, het tooneel aan de St-Joriskerk 80 voet hoog en 78 breed, het tooneel bij den Oever hoog veertig en breed vijftig voet. Een derde tooneel zou opgericht worden op de Melkmarkt, een vierde in de lange Nieuwstraat bij de Clarenstraat. Nog besloot het Magistraat drie honderd staken te laten planten, die piktonnen zouden dragen voor de feestelijke verlichting der stad. Verder beloofden de bestuurders der Munt een boog te laten plaatsen bij den ingang der Kloosterstraat; een andere zou bij St-Michielsabdij opgericht worden, om dezen te bekostigen droegen de Fuggers, de rijke bankiers, duizend gulden bij. Aan de gilde van St-Lucas werd een hulpgeld van 700 gulden toegekend om een tooneel met levende personages op de Groote Markt op te richten. De rederijkkamer de Goudbloem ontving evenveel om een tooneel op de Korenmarkt op te timmeren. De Portugeezen zouden op eigen kosten eenen boog oprichten in de lange Gasthuisstraat.

Men had gerekend dat de prins zijne intrede zou houden in de eerste helft van Januari 1635 en in het lastenboek der aanbestedingen schreef men dan ook voor dat de werken der praalbogen en tooneelen den 6en of den 8en dier maand moesten voltooid zijn; maar de koude was buitengewoon streng dit jaar, in Februari vroos de Schelde toe (2) en het Magistraat was verplicht een uitstel te vragen, daar de werklieden in geen drie dagen konden verrichten wat zij anders op éénen dag zouden uitgevoerd hebben: zoo werd dan het feest verschoven tot den 3en Februari. Toen deed zich een ander beletsel voor: Fransche troepen bedreigden de grenzen ten zuiden van Vlaanderen en Ferdinand moest zich naar die zijde begeven om ze tegen te houden. Een tweede uitstel was noodig en zoo werd de Intrede ten slotte bepaald op den 17en April 1635.

Timmerlieden, schilders, beeldhouwers, en wie er nog verder bij het werk te pas kwamen zetten zich nu druk aan den arbeid. De refter van het klooster der Onze-Lieve-Vrouwe-Broeders

(1) Zie over de Intrede van den Kardinaal-infant: *Antwerpsch Archievenblad*. VI, blz. 400; VII, blz. 1; XIII, blz. 215.
(2) Brief van Balthasar Moretus aan Jan van Vucht, 17 Februari 1635 (Archief Museum Plantin-Moretus).

of Groote Karmelieten in de Huidevettersstraat en de overdekte galerijen der Beurs werden te hunner beschikking gesteld. Rubens werd gelast met de opperste leiding van heel het werk; hij moest de plans en teekeningen leveren der praalbogen, der tooneelen en der gaanderij op de Meir; naar zijn schetsen moesten de schilderingen gemaakt worden, die al deze getimmerten zouden bekleeden. Met zijne vrienden Nicolaas Rockox en Gaspar Gevartius besprak hij het ontwerp, dat door hem was opgevat, maar hij alleen zorgde voor de uitvoering. « Het Magistraat dezer stad, schreef hij aan Peiresc den 18den December 1634, toen het werk volop in gang was, heeft heel den zwaren last van dit feest op mijne schouders geladen. Ik ben zoo erg overkropt met werk dat ik geen tijd heb om te leven en te schrijven. »

Onder zijne werken bekleedt de stadsversiering van 1635 een voornamen rang, het staat daar eenig in zijn aard, het is het omvangrijkste van alle. Rubens was een geboren decorateur: niet alleen zijne werken, aangelegd ter versiering van grootsche gebouwen, zijn zolderstukken der Jezuïetenkerk en de zaal van Whitehall, zijn Medici-galerij, zijn Gedaanteverwisselingen van Ovidius in de Torre della Parada bewijzen dit duidelijk; niet alleen de plannen van altaren die hij leverde, zijn eigen huis, zijne teekeningen voor titelplaten bevestigen het, maar in heel zijn schilderwerk straalt het door. Hij zou nu eens een weergalooze gelegenheid vinden om die gave op de schitterendste wijze te laten blijken; hij zou een heele stad te versieren krijgen; een leger van werklieden en kunstenaars zou onder zijne bevelen staan; hem was volle vrijheid gelaten om het heerlijkste te verzinnen en te verwezentlijken. En ruimschoots maakte hij van die gelegenheid gebruik: eens te meer toonde hij dat wat hij aanvatte meesterwerk werd, diep den stempel van zijn scheppingskracht dragende. Onder de ontelbare feestelijke straatversieringen uit alle steden en tijden blijft de Intrede van den Kardinaal-infant te Antwerpen nog altijd de prachtigste, de kunstigste; nergens heeft men praalbogen aangetroffen zoo grootsch van opvatting en terzelfder tijd zoo sierlijk in alle deelen. Wij bewonderen ze nog wanneer wij ze in de platen van van Thulden herzien en hoe meer wij nagaan wat er daar aan overvloed, haast aan overdaad van vernuft is besteed, uit wat een onuitputbare bron van versierende kunst dit alles gevloeid is, hoe meer het ons verbaast wat de reus daar al spelende schijnt voortgebracht te hebben. Maar wanneer wij ons verplaatsen in den lentedag van April 1635, toen langs de straten die kleurige gevaarten oprezen met hunne trofeën, hunne vlaggenbundels, hunne wapperende wimpels, hunne kolommen en obelisken en toortsen en poorten en standbeelden en schilderingen; wanneer wij voor onzen geest doen herleven wat daar nu dood op het papier is weergegeven, vieren wij nog feest en juichen den schepper van dit ontzaglijk decor toe.

Den 7den December 1634 riep het Magistraat de leden van den Breeden-Raad bijeen om verslag uit te brengen over Rubens' plannen tot het vieren der Intrede en om van hen machtiging te bekomen tot het lichten der noodige gelden. De opgeroepenen verklaarden dat ingezien den achteruitgang der stad « ende generale verarminghe van de gemeynte » men het niet kwalijk zou nemen « dat men de menichte vande wercken, die men hier voormaels in sulcken incompste gemaeckt heeft, ewat besnede, ende dese verminderinghe trachte te recompenseren met de aerdicheyt ende gentilesse van de inventien ende ordonnantie vande wercken. » Zij stelden daarom voor: « alleenlyck te doen maecken twee arcken triumphael, den eenen, ter eeren van Syne Majesteyt, ende den anderen ter eeren van Syne Hoocheyt, met vier andere tooneelen dienende meest om te thoonen den tegenwoordigen armen staet van het landt ende van de stadt ende die selve Hoocheyt te bewegen daer eenige remedie in te stellen. » Wij weten dat er nog heel wat bijkwam; maar de hoofdgedachte bleef dezelfde, het vorstelijke huis eeren en den beklagelijken toestand van het land doen uitkomen. Feest zou gevierd worden, luid en schit-

terend, maar onder het vreugdegejubel zouden klachten weergalmen over den toestand van het heden en bange zuchten gehoord worden over de toekomst.

Den dag vóór de Intrede verliet de Kardinaal-infant Brussel al vroeg, vergezeld door prins Thomas van Carignan, broeder van den hertog van Savooien, zijne hovelingen en een keur van edellieden uit onze provinciën; tegen den middag kwam hij te Willebroeck aan, waar hij zich inscheepte. Een honderdtal booten voeren hem te gemoet en deden hem geleide langs den Rupel en de Schelde tot nabij Antwerpen. Aan het Kiel ontscheepte hij in de nabijheid van het kasteel, waar hij den nacht doorbracht. Dinsdags den 17en April, tegen vier uren des namiddags, verliet hij de sterkte aan het hoofd van een schitterende ruiterschaar. Hij begaf zich naar St-Jorispoort, langs waar hij, zooals vorsten en landvoogden het sedert keizer Karel plachten te doen, de stad zou binnenrijden en die het Magistraat te dezer gelegenheid langs de buitenzijde had laten schilderen en op nieuw vergulden. Bij die poort werd hij opgewacht door de zes gewapende gilden, aangevoerd door Robert Tucher, den burgemeester, die den prins welkom hiet. De stadsvestingen waren dicht bezet met de schutterij en met nieuwsgierigen. De prins reed de stad binnen onder het gebulder der kanonnen, het losbranden der geweren en het geschal der trompetten van stads muzikanten, die boven op de poort geplaatst waren.

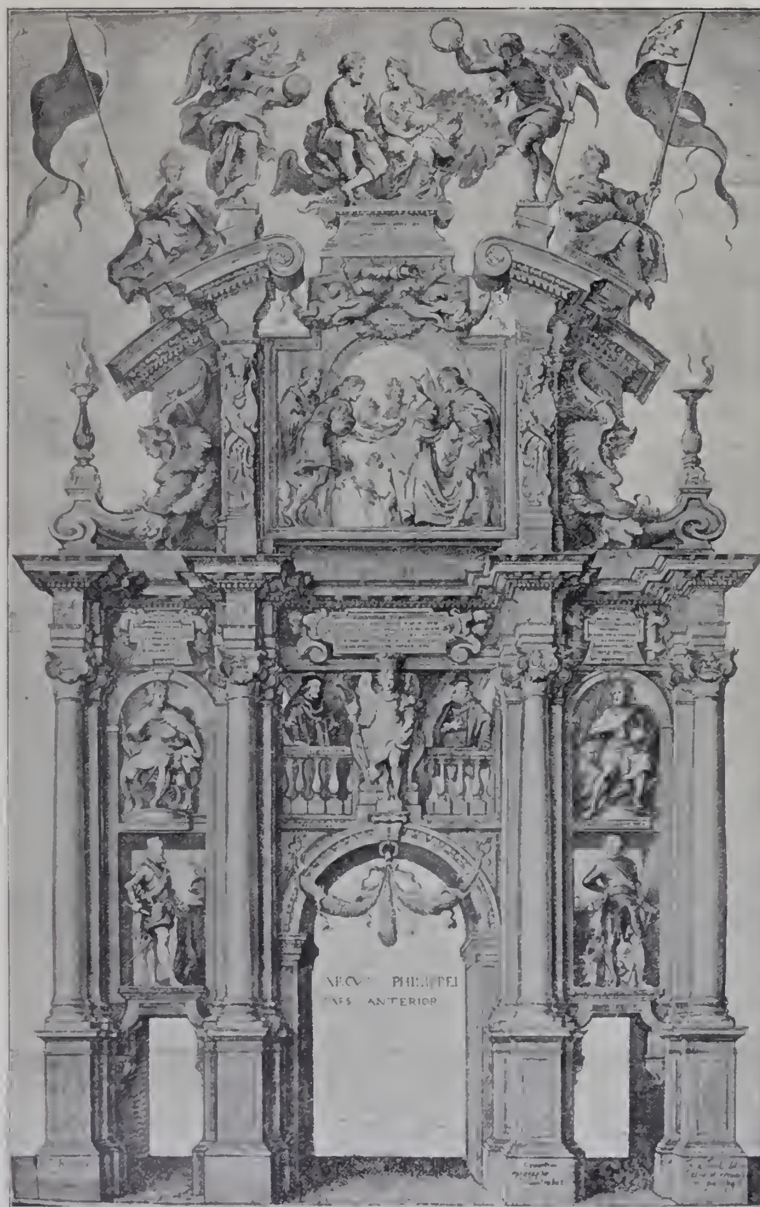


De Kardinaal-infant (Museum, Madrid)
Naar de gravuur van Paulus Pontius).

Nauwelijks was hij onder de poort doorgereden of hij trof een praalwagen aan bezet met tal van maagdekens. Een dezer, de Stad Antwerpen verbeeldende, bood den overwinnaar van Nordlingen een lauwerkroon op een gulden schotel aan. De prins reed nu de St-Jorispoortstraat door en vlak voor den uitgang dezer, tegen St-Joriskerk, kreeg hij het eerste tooneel te zien — de Verwelkoming van den Prins — geheeten. Het bestond uit een middelstuk en twee zijstukken, die schuins naar het hoofdpaneel liepen. Het middeldeel had een halfronde bekroning waarop, evenals op de zijstukken, gevleugelde kindekens die vlaggen en schilden vasthielden en bazuinende victories geschilderd waren. Het middelstuk verbeeldde de Maagd van België, die de knie buigt voor den prins en zijn bescherming inroept. « Van U verhopen wij redding, op » U wachten de tijden geteisterd door oorlogsrampen om te beteren; voor U staat de weg » open en de Zege met hare sneeuwwitte vlerken vliegt U te gemoet; » zoo sprak Antwerpen in Latijnsche verzen den prins toe. Op het doek ter linkerzijde zag men de Overvaart van den infant van Barcelona naar Genua afgebeeld onder den vorm van Neptunus, die de stormen afwendt. De galeien, die den prins overvoeren, waren hier bijzaak, hoofdzaak waren de waternymfen die den schelpwagen, waarop de Zeegod staat, voortstuwen, de rossen die hem voorttrekken en hun menner en bovenal de Zeegod zelf, die golven en winden gebood den tocht te bevorderen. Ter linkerhand zag men de ontmoeting van de twee Ferdinands, den koning van

Hongarië en den infant van Spanje, te Nordlingen, en op den voorgrond den God van den Donau, die aan het bedrukte Duitschland het einde zijner rampen voorspelt. Het middelpaneel werd uitgevoerd door Cornelis Schut, naar een schets, die, evenals voor al de andere stukken, door Rubens geleverd was; de twee stukken schilderde de groote meester zelf, dit wil zeggen, dat hij ze liet aanleggen door een leerling en ze met eigen hand afwerkte.

De prins zette zijnen weg voort langs de Mechelsche plein en de lange Gasthuisstraat. In deze laatste, even voorbij de Arenbergstraat, rees de praalboog der Portugeezen op, de eenige waaraan Rubens geene hand had gelegd; hij was gebouwd naar de teekening van Ludovicus Nonnius, stads-geneesheer, van Spaansche afkomst.

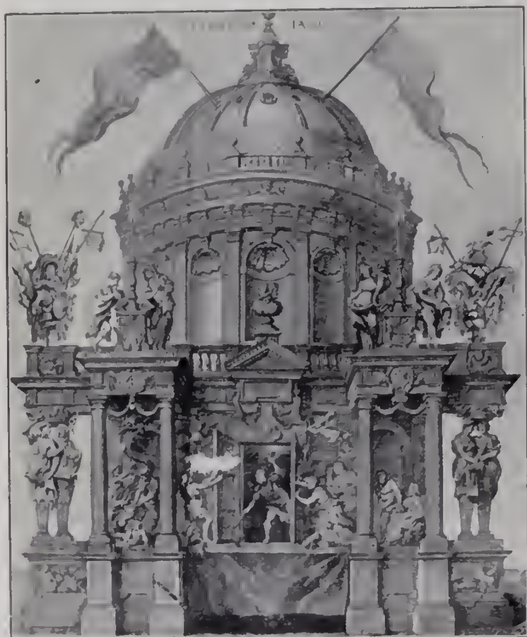


De voorzijde van den Filippusboog
(Naar de gravuur van Theodoor van Thulden).

In de Huidevettersstraat, waar de stoet nu doorreed, dicht tegen de Meir, stond de praalboog van Filippus; hij was langs de twee zijden beschilderd en moest den lof verkonden van het huis van Oostenrijk en zijne vermaagschapping met het huis van Burgondië. Op de voorzijde was het huwelijk van Maximiliaan van Oostenrijk met Maria van Burgondië, de laatste spruit van den vaderlandschen stam, afgebeeld; op de achterzijde, het huwelijk van haren zoon, Filips den Schoone, met Joanna, infante van Spanje; boven de doorgangen, de portretten van een twaalftal vorsten uit de twee stamhuizen en verder, op de bekroning, verscheiden allegorische en vlaggendragende figuren. Cornelis De Vos en Jacob Jordaens schilderden den boog, Erasm Quellin en Antoon Dembri beeldhouwden er twintig kapiteelen, acht heele en twaalf platte, voor.

moest bewaken. Rubens leverde de schetsen van den boog; wij weten niet door welken schilder de Muntmeesters ze lieten uitvoeren op de groote doeken.

Verder in de Kloosterstraat, bij den ingang der St-Michielsabdij, was de boog van Hercules Prodicius. Hercules, onder de trekken van prins Ferdinand, wordt in de schildering boven den doorgang voorgesteld als aangespoord door Minerva om het pad der Deugd in te slaan, door Venus en Bacchus aangelokt om dat der wereldsche vermaken te bewandelen. Op de achterzijde ziet men Bellerophon, die de Chimaera met een stoot zijner lans doodt. Op den top de wapens van den kardinaal-infant; daarnevens wapperende vlaggen en twee Victories, banieren dragende. De schilderwerken werden naar Rubens' schetsen uitgevoerd door Jan van Eyck en David Ryckaert.



De Janus-Tempel.
(Naar de gravuur van Th. van Thulden).

Bij het binnentreden in de abdij, waar hij zijn intrek zou nemen, werd de prins door den pensionaris der stad, Jacob Edelheer begroet.

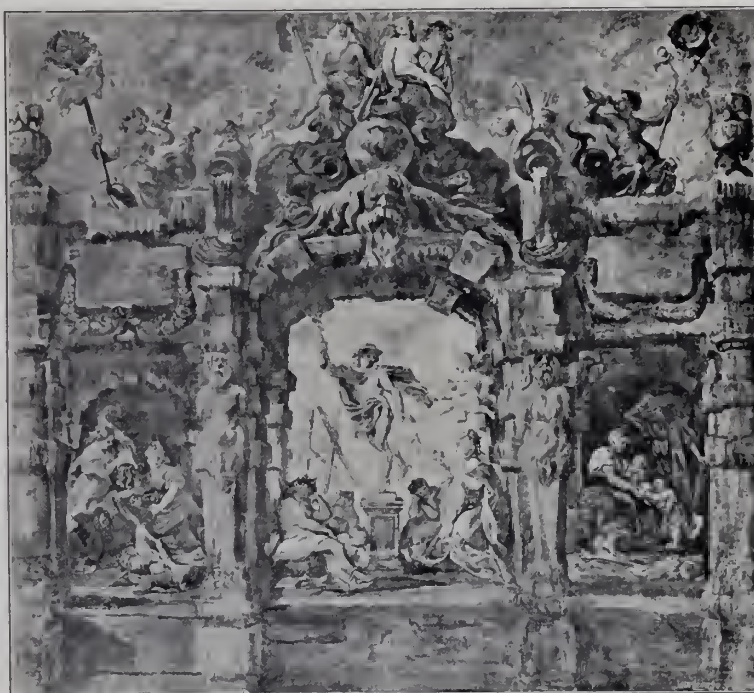
Op zijn doortocht waren in verschillende straten de wagens en andere stukken van den gewonen stedelijken omgang, die men te dezer gelegenheid had laten opknappen, geplaatst: de Reus op de Groote Markt, de Olifant bij den ingang der Wijngaardstraat, het Koopvaardijschip op de Vlasmarkt, de Walvisch op de Meir, de Parnassusberg in de lange Nieuwstraat. Het bestuur der Parijzer post had een kolom laten plaatsen in de lange Gasthuisstraat, de Spaansche post een op de Meir. Op de praalbogen en tooneelen stonden de stadsmuzikanten, die speelden op den doortocht van den prins; 's avonds werd het stadhuis, het professiehuis der Jezuieten en de toren van St-Michielsabdij schitterend verlicht. Twee dagen achter elkander werd een vuurwerk afgestoken op den toren der hoofdkerk, vóór het Jezuieten-College en op de kolom van de Spaansche post.

Ferdinand verbleef acht dagen in Antwerpen en bezocht beurtelings wat de stad merkwaardigst bezat, de vestingen, de kerken, het huis van Rubens, de Plantijnsche drukkerij en den Tapissierspand.

Na het vertrek van den prins besloot men hem in plaats der 9000 gulden, welke men voornemens was geweest hem te schenken, de beste schilderijen der Intrede alsook de twaalf keizersbeelden uit den portiek van de Meir aan te bieden. De drie stukken uit het tooneel bij de St-Joriskerk, de twee schilderijen uit den praalboog van Philippus, de twee uit den praalboog van Ferdinandus, de eene uit *de Verheerlijking van Isabella*, de drie uit den Tempel van Janus, den *Mercurius Antwerpen verlatende*, de twee stukken uit den boog bij de St-Michielsabdij, de portretten van Albertus en Isabella, die van keizer Karel en Maximiliaan I, die van de twee Ferdinands en nog enkele andere liet men hertoetsen door Rubens, Jordaens, Geeraard Zegers en verscheiden andere schilders, die medegewerkt hadden aan de versieringen. De keizersbeelden werden gekuischt en verguld en zouden dienen om een galerij in den tuin van het paleis te

Brussel te versieren. Voor de beelden liet men arduinen pedestalen, voor de schilderijen, die den kardinaal-infant zouden aangeboden worden, liet men lijsten maken.

De overige stukken zocht men te verkoopen. Den 18en Juni 1635 begon men met de schilderingen van den Ferdinandusboog: zij brachten samen 429 gulden 12 stuivers op. Ontmoedigd door die geringe opbrengst besloot het Magistraat de verkooping niet voort te zetten en alles te bewaren in stadsmagazijnen om er in voorkomende gelegenheden nog gebruik te kunnen van maken. Wij weten niet wat er van die relikwiën geworden is. Alleenlijk vonden wij op het kasteel van Broechem, het zoogenaamde Halmale-hof bij Lier, tal van schilderingen der praalbogen, die werden benuttigd om verschillende kamers te behangen. Zij moeten sterk geleden hebben sedert de Kardinaal-infant ze zag: zooals zij nu zijn laten zij niet toe ons een denkbeeld te vormen van de prachtige intrede en bewijzen zij, dat Rubens merkelijke veranderingen aanbracht op de modellen voor den graveur bestemd.



HET TOONEEL VAN DEN KOOPHANDEL DIE ANTWERPEN VERLAAT
Schets (Ermitage, St-Petersburg).

Van de stukken, die aan prins Ferdinand werden geschonken, zijn enkele bewaard gebleven; verscheiden der schetsen, door Rubens' eigen hand geschilderd, bezitten wij ook. Alles te samen is het overgeblevene niet erg veel. De Neptunus, die den overtocht van den Kardinaal-infant beschermt, uit het tooneel der Verwelkoming, bevindt zich in het Museum te Dresden; de Ontmoeting der twee Ferdinands, in het keizerlijk Museum te Weenen; de Veldslag van Nordlingen, uit den Ferdinandusboog, in de koninklijke verzameling te Windsor. De twee schilderijen uit den Filippusboog werden ons in April 1899 te koop geboden; zij hoorden toe aan den heer Simon te Parijs. Het Museum te Brussel bezit de portretten van Albertus en Isabella door Rubens herschilderd en dat van den aartshertog Ernestus uit denzelfden boog; het Museum van Stockholm, het middelstuk uit het tooneel *de Handel Antwerpen verlatende*. De beelden van keizer Maximiliaan I en van keizer Karel uit den Filippusboog, door Rubens hertoetst, bevinden zich in het Museum der Academie van Weenen; de portretten der twee Ferdinands, uit den Ferdinandusboog, in het keizerlijk Museum derzelfde stad; twee zinnebeelden uit denzelfden boog, *de Mildheid* en *het Vooruitzicht des Konings*, in het Museum te Rijsel. In de Ermitage te St-Petersburg bevinden zich de schetsen van het tooneel der Verwelkoming, van vijf beelden uit de keizersportiek, die van *de Verheerlijking der Infante Isabella*, die van de achterzijde van den Ferdinandusboog, die van den Tempel van Janus, die

van *den Handel Antwerpen verlatende* en die van de voorzijde van den boog van Hercules Prodicius. De schets van den Neptunus, die den overtocht beschermt, hoort toe aan den hertog van Grafton; in de verzameling van sir Abraham Hume bevond zich in 1830 de schets van *de Ontmoeting der twee Ferdinands;* de heer Bonnat, te Parijs, bezit die van den Bellerophon uit de achterzijde van den boog van Hercules Prodicius; de markies van Bute, de schets van verscheiden motieven uit den Tempel van Janus; het Museum te Antwerpen de twee schetsen van den boog der Munt; de schets van de achterzijde van den Filippusboog en die van de voorzijde van den Ferdinandusboog, toegeschreven zonder grondige reden aan van Thulden, maar in elk geval niet van Rubens' hand. In de veiling Dubois de Ghisignies kwam de schets van een der keizers uit de portiek op de Meir voor, die van Frederik IV namelijk; het Museum van Aken bezit die van de keizers Albrecht II en Ferdinandus I.

Uit de gravuren, die naar de praalbogen der Intrede gegraveerd werden onder Rubens' leiding, door Theodoor van Thulden, kunnen wij het werk best beoordeelen (*Œuvre.* Nrs 772-790). De groote schilder liet er zich in kennen als een bouwmeester van eigenaardige en hooge verdienste. Zijne decoratieve gevaarten zijn zeker geene gebouwen; maar niets laat toe te veronderstellen, dat zij niet even goed in marmer zouden kunnen opgetrokken worden als zij nu in hout waren getimmerd en in kleur waren afgebeeld. Zij zijn aangelegd om een indruk van sierlijkheid, van feestelijkheid te verwekken en dit doen zij dan ook in hooge mate. Zij zijn opgevat in den massieven stijl, geschapen door de Romeinen, gewijzigd door de Genueesche bouwmeesters en door Rubens zelven en verbeelden over het algemeen een soort van prachtgevel met één of twee doorgangen tusschen de kolommen, waaruit hoofdzakelijk de onderbouw bestaat; boven dit onderdeel of boven een soort van verdieping verheft zich de sierlijk en sterk afwisselende bekroning. De kolommen en rondbogen of doorgangen met gebroken hoeken, de kariatiden, consolen en balustraden geven aan de timmeringen een uitzicht van ongemeene stevigheid, waaraan echter alle logheid vreemd blijft. De bouw is op al zijn punten zoo doorgestoken, zoo uitgesneden, zoo rijk bekroond met beelden, dat hij luchtig blijft, niettegenstaande de bestanddeelen zoo zwaar en de versieringen zoo kwistig zijn. Dit was en bleef altijd Rubens' kenmerk: met volle handen onvermoeid hoopte hij zijn eigenaardige en rijke vindingen op, nooit was hij overladen, nooit was er een zweem van wansmaak bij hem te ontdekken. Zijn schildersnatuur bracht hem er toe de grondslagen, waarop de edele bouwkunst berust, regelmaat en soberheid, te ondermijnen en in de plaats te stellen de schilderachtigheid, de gebroken lijnen, den overvloed der behagelijke motieven, die de kenmerken van den barokstijl zijn.

Zijne schetsen voor de praalbogen in bleeke, lichte kleuren, zijn echt meesterlijk, ongeëvenaard door hunne vlugge en zekere uitvoering; zij zijn het werk van een kunstenaar, die schiep zonder inspanning en wat hij vond uitdrukte zonder aarzelen, zonder herbeginnen. In bijzonderheden kunnen de uitgevoerde werken wel eenigszins afgeweken zijn van de ontwerpen, in hun geheel bleven zij wat zij van eerst af waren. Van de door hem hertoetste schilderingen is de merkwaardigste, de *Neptunus die de golven beheerscht,* die nu aan het Museum te Dresden toehoort (*Œuvre.* Nr 774). Het is een stuk van breed decoratief karakter, losweg maar krachtig geborsteld, gemakkelijk en grootsch in zijne onstuimige uitvoering. Hoogst dramatisch opgevat is het hoofdtooneel van den Tempel van Janus, waarop de Woede in al hare opgewondenheid voorkomt en de andere personages zich inspannen om de deuren van Janus' tempel te sluiten: een der meest en stoutst bewogen tafereelen, die Rubens schiep (*Œuvre.* N 784). Bevalliger, zwieriger en niet minder veerkrachtig zijn zoovele groepen uit de neven-deelen der bogen. Zoo de Victorie en de Morgenstar boven den Ferdinandusboog, juichend

en als klapwiekend zich verheffende in de lucht. De talrijke portretten, die in alle deelen van het werk voorkomen, konden niet anders dan breed geschilderd, meer geschetst dan afgewerkt zijn, maar in die breedheid hebben zij dan ook eene ongemeene hooge levenskracht: het zijn als zoovele personages uit een onmetelijk heldendicht geworden. Als voorbeeld mogen dienen de Albertus en Isabella (*Œuvre.* N[rs] 778-779) uit den Filippusboog, nu in het Museum te Brussel, zoo indrukwekkend dat men zonder overdrijving van de infante mocht zeggen, dat zij den toeschouwer den hoed van het hoofd ziet.

Rubens had een werk geleverd den grooten meester waardig, hij had ook een daad van goeden vaderlander verricht, hij had zoo luid en krachtig mogelijk uitgesproken in zijne kunst wat er hem nauwst aan het harte lag en waar hij als staatkundige onderhandelaar zoo lang naar gestreefd had. Hij was begaan met het lot van zijn land en zijn stad, hij zag Antwerpen in den afgrond van hopeloos verval verzinken, en hij nam deze plechtige gelegenheid waar om in dit feestgejubel luide den kreet van smart en bezorgdheid, de bede om hulp en redding te laten klinken.

Antwerpen had onder Rubens' leiding op grootsche wijze feest gevierd, het wilde het hart van den landvoogd veroveren en had dan ook op geen kosten gezien: deze waren hoog. Eer nog de hand aan het werk te slaan, was men bedacht op de middelen om de uitgaven te dekken. Men had ze geschat op 36,000 gulden, ongeveer 200,000 frank, berekend naar de geldwaarde van onzen tijd, en den 7[en] December 1634 stelde het Magistraat den Breeden-Raad voor eene leening aan te gaan van gelijk bedrag, waarvan de intresten zouden opgebracht worden door de acht stuivers extra-belasting op de poortersbieren, vroeger gestemd tot het dekken der onkosten van de haastige ziekte. Het eerste der leden van den Breeden-Raad, de Oud-Schepenen der stad, stemde toe; het tweede, de Hoofdmannen van de Poorterij en de Wijkmeesters der stad, waren minder toeschietelijk en verlangden naderen uitleg; even weinig gunstig luidde het advies van het derde lid, de Goede-Mannen van de Ambachten. Het Magistraat gaf zich veel moeite om de twee onwillige leden tot zijn gevoelen over te halen; het gelukte, maar de lichting der 36,000 gulden werd alleen toegestaan op voorwaarde dat er geene nieuwe lasten op de burgerij zouden gestemd worden en dat een der belastingen op de bieren niet langer zou geheven worden dan tot 31 Januari 1636. Het werd daarbij wel verstaan dat de raming op 36,000 gulden niet zou overschreden worden. Nu werd overgegaan tot de lichting der gelden: Nikolaas Rockox schreef in aan het hoofd der lijst voor 8000 gulden, acht andere oud-Magistraten en rijke ingezetenen bezorgden het overige.

Toen het feest was afgeloopen en men den 30[en] April 1636 de rekening opmaakte, bevond men dat er uitgegeven was 78,370 gulden, 5 stuivers en 9 deniers. Rekende men daar van af de 36,000 gelichte gulden en een som van 9371 gulden, 5 stuivers, 9 deniers, van andere ontvangsten, dan bleef er een tekort van 32,999 gulden, een bewijs dat het overschrijden der ramingen, in zake van openbare werken, toen even goed als later eene vaste instelling was. Er werden na dien dag nog heel wat duizenden uitgegeven. Het Magistraat drong aan bij de drie leden der stad om de noodige belastingen te stemmen tot het dekken van dit tekort. De Hoofdmannen van de poorterij en de Wijkmeesters der stad, evenals de Goede-Mannen van de ambachten, weigerden en bleven weigeren eenige nieuwe belastingen toe te staan om uitgaven te helpen dragen, die buiten hun voorweten en goedkeuring gedaan waren en besloten dat het Magistraat op de uitgaven der latere jaren de bezuinigingen te doen had om de aangegane schulden te vereffenen. En zoo gebeurde het ook.

Men was over het algemeen nog al mild geweest in het bezoldigen der schilders en in het

uitdeelen van fooien. Rubens ontving 5000 gulden « voer twee groote stucken schilderyen die » gestelt syn geweest in het tooneel bij Sint-Joris kercke, het retoqueren van diversche schilderijen ende contrefeytsels in andere arken gestelt ende alle de schetsen bij hem selffven » gemaeckt, ende voer alle voerdere syne directie ende moeyten vande saecke dienende totte » incompste van Syne Conincklycke Hoocheyt. » Verder betaalde men hem nog 600 gulden voor het hertoetsen der twee zelfde schilderijen uit het tooneel bij de Sint-Joriskerk.

Cornelis Schut ontving 1113 gulden 10 stuivers voor het middelstuk van hetzelfde tooneel; Cornelis de Vos en Jacob Jordaens hadden de schildering van den Filippusboog aangenomen tegen 4200 gulden, hun werd nog opgelegd 754 gulden voor bijgekomen werken en aan Jordaens werden nog 600 gulden betaald om de twee groote schilderingen van den Filippus- en den Ferdinandusboog te hertoetsen, vóór zij den Kardinaal-infant werden aangeboden. En zoo ging het met de andere kunstenaars en helpers. Gevartius ontving 480 gulden om de verzen en inschriften te maken, die op de praalbogen te lezen waren; later zou hij nog 3600 gulden bekomen om den tekst der Intrede te leveren. De klerken, die dezen tekst uitschreven, kregen 400 gulden. De burgers, voor wier huizen de bogen en tooneelen waren opgericht, werden schadeloos gesteld. Talrijke fooien werden uitgedeeld aan ieder, die zich met de zaak gemoeid had; van de grootste tot de kleinste werd ieder herdacht: Simon Nobiliers ontving 24 gulden om een portret van den Kardinaal-infant aan de Stad geleend te hebben tot naschilderen; de beide burgemeesters ontvingen elk 240 gulden; de schatmeesters der stad, de wijkmeesters, de officieren en dienaars van den prins, de stadsboden « die groote loopmerkt hadden gehad met de intrede, » de portier van het klooster der Lieven-Vrouwenbroeders ontvingen hun deel; de nar van den Kardinaal-infant werd niet vergeten, hij werd op gelijken voet gesteld met de burgemeesters en kreeg als deze 240 gulden.



DE TRIOMFBOOG DER MUNT. — Achterzijde
Schets (Museum, Antwerpen).

Aan Theodoor van Thulden werd opgedragen de tooneelen, de praalbogen en den portiek van de Intrede in plaat te brengen, Gevartius zou er een Latijnschen tekst bij schrijven en van de prachtige feestelijkheid zou aldus een waardig aandenken overblijven. Den 25en Mei 1635 werd de overeenkomst tusschen het Magistraat en van Thulden gesloten; hij moest 25 groote en ten minste 15 halve platen leveren en zijn werk tegen den naasten kerstmisdag voltooien. Er zouden ten minste 600 exemplaren van getrokken worden; de Stad zou er 200 ontvangen en daarvoor aan den kunstenaar 2000 gulden betalen. Als drukker werd eerst Balthasar Moretus, later Jan van Meurs aangeduid. Het werk vorderde traag; den 7en September 1638 vertoonde van Thulden, dat Gevartius nog met zijn tekst niet gereed was; den 26en Januari 1639 vereerde het Magistraat den oud-burgemeester Tucher, den raad-pensionaris Jonker Christiaan van



LANDSCHAP MET ELF KOEIEN
(Pinakotheek, Munchen)



Heliogr. Roeloffzen, Hübner & v. Santen

Broechoven, doctor Ludovicus Nonnius elk met een ame Franschen wijn, voor het overzien van het werk van Gevartius; een gelijk geschenk werd gegeven aan den heer Gaspar Estricx, kanonik en plebaan der Hoofdkerk, die de kerkelijke toelating tot het drukken van het werk verleend had. In 1639 klaagt van Thulden gedurig voort over het uitblijven van Gevartius' proza. Den 9en November 1640 was het boek nagenoeg voltooid, maar in plaats van de dertig vel druks,



De Zegewagen van Calloo (Naar de gravuur van Th. van Thulden).

die het moest bevatten volgens overeenkomst, was het nu reeds tot tachtig vel geklommen en nog was het niet ten einde. Het Magistraat stond van Thulden dan ook een vergelding van 800 gulden toe uit hoofde der uitbreiding van het werk, dat ten slotte tot 105 vel beliep. In Juni 1641 werd de opdracht van het werk door den burgemeester goedgekeurd, maar den 9en December 1641 besloot men bij het boek nog de beschrijving van den wagen van de Zege van Calloo te voegen. Intusschen had van Thulden een proces tegen de stad ingespannen ten einde schadevergoeding te bekomen; deskundigen werden aangesteld; op hunne uitspraak werd den 18en April 1643 beslist in het geheel aan van Thulden 4500 gulden te betalen en zoo werd de zaak eindelijk afgedaan. Alhoewel het boek eerst in December 1642 verscheen, werd het van 1641 gedagteekend, het was den Kardinaal-infant opgedragen, die in 1641 stierf en men

wilde de opmerking vermijden dat het werk een doode was aangeboden. Het draagt den welbekenden titel van Pompa Introitus *honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S. R. E. Card. Belgarum et Burgundionum Gubernatoris.* Latijn van het eerste tot het laatste woord, zooals heel het feest was geweest, zooals, helaas! in die dagen alles placht te zijn wat geleerd en deftig was. Maar het was dan toch een pracht van een werk. Rubens had er nog een titelblad voor geteekend, monumentaal als al wat hij geleverd had voor de Intrede, dat waarschijnlijk door Jacob Neeffs werd in plaat gebracht. Gevartius' tekst was zoo bovenmate uitgedijd, omdat hij er allerlei zeer geleerde uitweidingen over alle mogelijke punten van geschiedenis en oudheidkunde had tusschengevoegd. De platen van van Thulden zijn uitmuntend in hunnen aard, de druk behoort tot het beste wat er in de gulden eeuw door Antwerpsche printers werd voortgebracht.

Wij stipten reeds aan dat het Magistraat in December 1641 besloot aan de beschrijving der Intrede eene plaat toe te voegen om de Zegepraal van Calloo te vieren. Den 21en Juni 1638 had prins Ferdinand een belangrijke overwinning behaald op de Hollandsche troepen, die zich op den dijk van Calloo, op den linkeroever der Schelde, een paar uren ten Noorden van Antwerpen, verschanst hadden. Zij stonden onder bevel van graaf Willem van Nassau en hadden last om prins Frederik-Hendrik te steunen in een aanval, dien deze van de westzijde tegen Antwerpen zou beproefd hebben. De Kardinaal-infant, bij het vernemen van het gevaar dat de stad liep, kwam in allerijl naar Antwerpen en gaf aan zijne luitenanten last om tegen de Staatschen op te rukken. Graaf Willem van Nassau meende met een overmacht van vijanden te doen te hebben; hij gaf bevel aan zijne troepen de schansen van Calloo en Verrebroek te verlaten om zich op Liefkenshoek terug te trekken. Gedurende dien aftocht werden zij door de Spanjaards aangevallen, verloren ontzaglijk veel volk en krijgsvoorraad. De aanslag op Antwerpen werd aldus verijdeld en zonder eenige moeite noch gevaar had de Kardinaal-infant een zeer gewichtig voordeel behaald. Weinige dagen naderhand versloegen zijne luitenanten prins Thomas van Carignan en graaf Piccolomini de Fransche troepen bij St-Omaars en dwongen hen het beleg dier stad op te breken. Deze gewichtige gebeurtenis besloot het Antwerpsche Magistraat te vieren, terzelfder tijd als den slag van Calloo, door het bouwen van een zegewagen, die tijdens de kermisdagen in Augustus 1638 in den gewonen ommegang zou uitrijden. Rubens werd gelast met het ontwerpen van het stuk, dat ons bekend is uit de schets, die in het Museum van Antwerpen bewaard wordt en uit de plaat, die van Thulden er van etste voor den *Pompa Introitus.*

De wagen heeft den vorm van een schip, zinnebeeld van den Voorspoed. De vier paarden die hem trekken worden gemend door « de doorluchtige Voorzienigheid, » afgebeeld als Janus met dubbel aangezicht. Achter haar knielen, op een verhoogde trede, Antwerpen en St-Omaars, juichende om de verlossing; te midden van den wagen, als de mast van het schip, verheft zich een reusachtige trofee; aan den voet van dezen twee Victories; dan harnassen en ander wapenrusting, omringd door veroverde vlaggen; hoogerop de eigen banieren en schilden en tot bekroning een palmboom. Aan den voet van den trofee twee bazuinende Faammaagden, de eene met het gewone opschrift *Io triumphe* op het vlaggetje van de trompet afhangende, de andere met *Io Callinice,* wat terzelfder tijd « Heil edele overwinnaar » en « Heil overwinnaar van Calloo » moest beteekenen; verder geboeide krijgsgroepen en op de achterplecht de zinnebeelden van Moed en Geluk. Op den achtersteven een bazuinende watergod. De wagen heeft nog in zijne grondtrekken den vorm der vroegere Renaissance-werken van dien aard behouden, maar hij is zwaarder van bouw, rijker van versiering, meer bewogen van lijn. In zijn geheel en in zijn minste deelen is hij een meesterstuk van decoratieve kunst en de torenhooge trofee, jubelend van zijn

voet tot zijn kruin, is wel het feestelijkst gevaarte dat men droomen kan. Het Magistraat vereerde Rubens met een ame Fransche wijn, die 84 gulden kostte, ten vergelding voor zijn ontwerp van het heerlijk stuk.

DE HEERLIJKHEID VAN STEEN EN DE LANDSCHAPPEN.



RUBENS' KASTEEL TE ELEWIJT — Voorzijde.

HET AANKOOPEN DER HEERLIJKHEID VAN STEEN. — De feestelijkheden der Intrede waren nauwelijks ten einde geloopen of Rubens sloot een akte, die in zich zelve niets gemeens had met de kunst, maar die niettemin van grooten invloed was op zijn verder leven en werken. Den 12en Mei 1635 namelijk werd hij bij decrete van den Raad van Brabant als kooper erkend van de Heerlijkheid van Steen, met de landen, bosschen en beemden daartoe behoorende. De heerlijkheid van Steen ligt in de gemeente Elewijt, tusschen Mechelen en Vilvoorde, ten oosten van het dorp Eppeghem, op een zestal uren gaans afstand van Antwerpen. Rubens bezat sedert den 29en Mei 1627 een landgoed te Eekeren in den polder, ten Noorden van Antwerpen, genoemd „het Hof van Urssele,” met verscheiden stukken grond: dit kasteel met de daarbij behoorende landen werd bij de berekening zijner nalatenschap op 11,300 gulden geschat. Waarschijnlijk scheen het hof hem te gering voor zijn stand, misschien ook wel vond hij de ligging in de vochtige polderstreek minder gunstig en zocht hij een ruimer en gezonder buitenverblijf. En dit was wel zijn nieuw eigendom.

Het was een oud ridderlijk kasteel, niet bijzonder groot, maar schilderachtig van uitzicht. Het bestaat nog, alhoewel de „verfraaiingen,” die er in de laatste jaren aan toegebracht zijn, het aan de eene zijde hebben doen ontaarden. In de plakkaat der veiling, die gehouden werd den 13en October 1682 in de kamer van Ukkel, binnen het stadhuis te Brussel, wordt de eigendom als volgt beschreven: „Eene Hof-stadt met de groote steene Huysinghen ende andere „schoone edificien in forme van een casteel daer op staende met den Hof, Boomgaert, Fruytboomen, op-treckende Brugghe met eene groote Motte ende den grooten hooghen vierkantighen Thoren int midden van deselve Motte, rontsomme syne Vyvers gheleghen met oock „het Neer-hof met sijne appaerte Pachters-wooninghen, Schueren, diversche Stallinghen „ende alle hunne andere toebehoorten 't saemen groot vier Bunderen 50 Roeden rontsomme „in syne Water-grachten.” De voorzijde van het kasteel is gebleven zooals zij was in Rubens' tijd en zooals zij toen wellicht sedert een eeuw bestond. De groote poort bevindt zich in een vooruitspringenden middelbouw, aan de overzijde eener steenen brug, waaronder de hofgracht loopt; boven de poort twee verdiepingen en een hoog zoldervenster, openende op den feodalen duivenkijker; rechts, de heerenwoning met zes vensters in den beneden en even zooveel in de eenige verdieping; ter linkerhand, het koetshuis en de stalling. De achtergevel was in denzelfden trant gebouwen; daar stond echter nevens den middelbouw een achtkantige toren met spitse bekroning, die tot trapkast diende. De hooge, zeer massieve, vierkante toren, met gekanteelden trans, rees eenige stappen van de woning op. Het gebouw, in Vlaamschen renaissance-stijl van

het midden der XVIe eeuw, was uit rooden gevoegden steen opgetrokken, met omlijsting van deuren en ramen in witten steen. De achterzijde van het kasteel had zicht op de vijvers, die nu gedempt zijn; de grond was en is nog buitengewoon vruchtbaar, de groote opgaande eiken en andere boomen omringen nog altijd het woonhuis. Water is er in overvloed: door het park loopt de Barenbeek (1), waarin links achter het hof de Snoekengracht valt en die zich verder in de Dijle gaat ontlasten. Langs alle zijden strekken zich, zoover het oog draagt, de effen pleinen van het Dijle- en Sennedal uit.

Bij Rubens' aankoop bevonden zich tal van labeurlanden en uitgestrekte bosschen onder Elewijt, Eppeghem en Weerde. Hij kocht sedertdien nog eenige stukken gronds bij en de plakkaat der veiling van 1682 geeft als gezamenlijk bedrag van de landen 22 bunderen en 3 dagwanden, verhuurd tegen 1400 gulden 's jaars. Rubens liet ook aan de huizing eenige bouwwerken verrichten; de waarde van het heele goed werd in zijne nalatenschap geschat op 100,000 gulden, waarvan 93,000 voor het eerste aangekochte goed en 7000 gulden voor de aangebrachte verbeteringen en vermeerderingen. In deze schatting was begrepen het heerlijke cijnsboek van Attenvoorde en van Steen met het bedrijf en hofrecht en met het stellen van stadhouder, leenmannen en officier op de goederen gelegen in deze laatste heerlijkheid. Zoo bezat Rubens een echt adellijk goed en verkreeg hij den titel van Heer van Steen, dien Gevartius boven alle andere op zijn grafschrift vermeldde.



RUBENS' KASTEEL TE ELEWIJT — Achterkant.

RUBENS LANDSCHAPSCHILDER. — Rubens bracht de vijf laatste zomers van zijn leven op zijn kasteel te Steen door; het was hem niet mogelijk daar zijn atelier in te richten en hij kon er dus niets anders dan stukken van kleine afmeting maken; hij bevond er zich te midden van de natuur en ontvankelijk als hij was voor allerlei indrukken en immer gedreven ze in kleur en lijn te vertolken was het niet te verwonderen dat het schilderen der gezichten, die hij dagelijks onder de oogen had, hem meer dan ooit ging aantrekken. Ook in vroeger jaren had Rubens landschappen geschilderd; wij bedoelen hier niet enkel de natuurgezichten, die in zijne historische schilderingen voorkomen, maar meer bepaald afbeeldingen van natuurtooneelen. Zoo schilderde hij reeds tijdens zijn verblijf te Rome het gezicht van den Palatijnschen berg (*Œuvre.* Nr 1175). Onder de schilderijen, die hij aan den hertog van Buckingham verkocht in 1625-1627, kwamen drie landschappen voor, waarvan er zich tegenwoordig twee in de koninklijke verzameling te Windsor-Castle bevinden (*Œuvre.* Nrs 1173-1199): een stal met een landschap, waarin het sneeuwt en een landschap met boeren die naar de markt gaan; het derde was een avondlandschap. Evenals *de Verloren Zoon*, die aan het Museum van Antwerpen toehoort (*Œuvre.* Nr 260), *de Hoeve te Laeken* in Buckingham-paleis (*Œuvre.* Nr 1198), *de Drink*, uit de verzameling van den hertog van Buccleuch te Londen (*Œuvre.* Nr 1196) en het stuk met den

(1) Aen den Greffier van den grave Joan van Nassau, voor d'acte of bescheet daerby hy gesonsenteert heeft de baenbeke ... te mogen verleggen. (*Antwerpsch Archievenblad.* II, blz. 143).

Regenboog uit de Ermitage en uit den Louvre (*Œuvre*. Nrs 1184-1185), werden de stukken uit Windsor-Castle merkelijk vroeger voltooid dan het jaar 1625, waarschijnlijk wel tusschen 1612 en 1616. Twintig jaar ongeveer verliepen er eer Rubens weer gezichten naar de natuur schilderde, maar nu wordt dit voor hem een geliefkoosde bezigheid en komen de werken van dien aard in grooten getale voor.

Wij kennen 40 landschappen van hem, waaronder enkele alleen door de gravuur; wij zijn overtuigd, dat er verscheiden zijn verloren gegaan en op een vijftigtal mag men het getal schatten dergene die hij heeft voortgebracht. Behalve de hooger opgenoemde werden al diegene, welke ons bekend zijn, tijdens 's meesters verblijf te Elewijt geschilderd. Bij zijn afsterven vond men niet minder dan zeventien landschappen in zijn atelier. De inventaris zijner nalatenschap beschrijft ze op zoo beknopte wijze, dat wij slechts een achttal ervan erkennen in de stukken, die ons zijn bewaard gebleven.



Een Landschap in den Maneschijn
Naar de gravuur van Schelte a Bolswert (Dudley House, Londen).

Het landschap van vóór zijn tijd was een geliefkoosd vak der Vlaamsche schilderschool en hoorde haar nagenoeg in uitsluitenden eigendom toe. Van Hendrik met de Bles en Joachim de Patinir tot Rubens was er bijzonder veel afgesprokens in de opneming en de weergeving der natuurgezichten. De oudste schilders maakten er iets fantastieks van. Niet genoeg hebbende aan de gewone vormen der natuur, aan de tafereelen van haren rijken eenvoud, die zij overal en altijd aanbiedt, zochten zij het ongemeene, het verbazende. De hooge rotsen, de blauwende bergen, wier toppenrijen aan den gezichteinder achter elkander oprijzen, de uitzichten op de grenzelooze zee, alles wat kon treffen en ontzetten, wat vreemd en wonderlijk was in de schepping, trok hen aan; het overige scheen hun niet schilderenswaardig. De Bles en de Patinir hadden met zulke landgezichten hunne achtergronden gestoffeerd en hadden nog meer gefantaseerd dan opgemerkt; de gebroeders Bril waren meer de werkelijkheid te rade gegaan, maar ook zij dachten aan de kunst verschuldigd te zijn de natuur in hare grootschheid en ruwheid niet weer te geven; zij meenden ze te moeten beschaven, opsmukken, polijsten, en zij schilderden hunne rotsen en bosschen en waterloopen als fraaiigheden uit de pronkkast; zij behandelden een berg en een meer, die men op verren afstand zag, als een snuisterij, die voor hen op de tafel zou staan. En zoo deden hunne opvolgers : Lucas van Valckenburg, Gillis van Coninxloo, Joos De Momper, Tobias Verhaecht. Enkelijk maakten deze de natuur wilder, en vonden vervaarlijke bergen, hooge barre rotsen en dichte bosschen, alleen het schilderen waard. Zoo deden nog wel eenigszins Rubens' tijdgenooten : Vloeren Breugel en Lucas van Uden, alhoewel de eerste in zijn malschere penseeling en de tweede onder Rubens' invloed een gelukkigeren middelweg insloegen. Peter Breugel, de oude, met zijn grenzeloozen eerbied voor de waarheid

in alles en voor alles, had nu en dan een hoekje onvervalschte natuur geschilderd, maar had het landschap immer als bijzaak behandeld.

Rubens de eerste zag de natuur zooals zij was, schoon om zich zelve, ten allen tijde en op alle plaatsen. In zijn eerste proeven schijnt hij wel eenigszins den invloed der Italiaansche meesters en meer bepaald van Annibale en Agostino Carracci te ondergaan. Evenals in dezer werken van denzelfden aard merkt men in zijn oudste stukken bezorgdheid om tooneelen te kiezen, die het oog streelen of waar personages en bijzaken de hoofdrol in spelen. Zijn *Gezicht op den Palatijnschen berg* is meer de studie van een oudheidkundige dan van een schilder; zijn *Verloren Zoon*, die mede onder de landschappen werdt gerekend, is een studie naar het leven op de hoeve; zijn stal waar het in sneeuwt, is eveneens meer een gezicht van een binnenhuis dan een tooneel uit de vrije natuur. De vier overige stukken van vroeger dagen zijn echte landschappen, maar eenigszins theatraal opgetimmerd en rijkelijk met personages en vee gestoffeerd.

In zijne landschappen van lateren tijd veropenbaart hij zich in al zijn oorspronkelijkheid. Hij schildert dan de natuur in hare gestadige afwisseling. Nu eens als in het landschap met Philemon en Baucis (*Œuvre*. Nr 1168), uit het Rijksmuseum te Weenen, wanneer het onweer in al zijne woede heerscht en het land verwoest wordt om de inwoners om hunne ongastvrijheid te straffen. De natuur is in dichte, loodgrauwe duisternis gehuld; de wateren dalen van de bergen en rotsen als van reusachtige trappen neder, de boomen ontwortelende en brekende, menschen en vee meesleepende, een tooneel van angst en ontzetting. Ofwel, zooals in *Æneas' Schipbreuk*, nu in het Museum te Berlijn (*Œuvre*. Nr 1169), schildert hij een tempeest op zee met zijne nare gevolgen: de wild bewogen baren steile klippen beukende, het schip stukgeslagen, de schipbreukelingen in levensgevaar. Zulke dramatische natuurtooneelen stemden meest overeen met zijn aard en men begrijpt, dat hij ze bij voorkeur behandelde.

Maar ook bij kalme lucht trekt het veld hem aan: hij schildert nu eens het echt Vlaamsche landschap met een windmolen op de hoogte, een boschje op een heuvel, een beekje dat onder een brug doorloopt, een dorpkerkje in den achtergrond, en op den voorgrond een groep vogelvangers, die al vroeg hunne netten hebben gespannen, en een paar houtzagers, die aan het werk zijn: een tooneel zooals hij er dagelijks in het najaar van uit zijn kasteel kon gadeslaan (*Œuvre*. Nr 1176). Ofwel hij laat het bosch zien, waar de jager bij den dageraad met zijn windhonden doortrekt en waar de stralen der morgenzon in bundels en vonkelende sterren door het loof schieten (*Œuvre*. Nr 1192). Hij schildert ook het veld in vollen dag met herders, die hun kudden weiden, herderinnen, die de koeien melken, voerlie die hun paarden drenken of voorname lieden, die zich in spel en dans vermeien op de graszode vóór hun kasteel of met ridders die elkander in een steekspel bekampen, terwijl de zon het eene deel in fellen lichtgloed doet blaken en het andere in zware schaduw stelt (*Œuvre*. Nr 845). Ofwel beeldt hij het af wanneer na het onweer de verfrischte natuur jeugdig heradem, de regenboog zijn bonte lijn door den hemel trekt en de menschen verlicht en opgeruimd weer aan hun werk gaan.

Liefst van al ziet hij het land, wanneer bij ondergaande zon de veldman met volgeladen kar, met den alm op den schouder huiswaarts keert. Uit het eigen leven trekt hem het tooneel aan van den landheer, die de avondkoelte geniet, met vrouw en kind door zijn park wandelende. Uit de Grieksche fabelleer put hij de geschiedenis van Meleager en Atalante, die in het avonduur een laatste wildspoor volgen Hij voelt ook de poëzie van de avondschemering en geeft ze treffend weer: hij schildert den voerman, die na zonsondergang in den moerassigen grond [illegible], [illegible] door de vallende duisternis, met alle kracht werkt om zijn wagen op

het droge te krijgen. Hij laat ons nog de geheimnisvolle stilte van den nacht voelen, wanneer daarboven de maan door de wolken breekt, met haar bleekheid de toppen der boomen beschijnt, terwijl hier beneden alles in slaap ligt en enkel een paard eenzaam staat te grazen aan den oever van een vijver tegen den boord van een boschje. Herderlijke tafereelen, tooneelen uit het bedrijvige landleven, op de hoeve en in het veld, frissche indrukken, dadelijk weergegeven zooals zij gevoeld werden, dit waren Rubens' landschappen in zijn laatste jaren.

Deze, zooals zijne vroegere, zijn in twee groote afdeelingen te splitsen : de eene, die hij schetste, door van Uden liet afwerken en dan hertoetste ; de andere, die hij geheel met eigen hand schilderde. De eerste zijn het grootste in getal, zij zijn van meer decoratieven aard dan de andere. Daartoe behooren het *Landschap met Philemon en Baucis* (Rijks-Museum, Weenen), *de Terugkeer van den veldarbeid* en *Ulysses op het eiland der Pheaciers aanlandende* (beide in de Pitti-galerij te Florence), *de in de modder gezonken Kar* (Ermitage, St-Petersburg). Zooals zijne werken in andere vakken, is zijn deelneming aan die stukken zeer verschillend. Nu eens, zooals in *Philemon en Baucis,* overschildert hij haast heel het werk en geeft het in hoofd- en onderdeelen kleur en leven ; dan weer, zooals in de stukken uit Windsor-Castle en in die uit de Pitti-Galerij te Florence, zijn zij in mindere mate door hem bijgewerkt, alhoewel hij ook aan deze hunne hoogere waarde door zijne hertoetsingen heeft gegeven.

De tweede reeks stukken zijn waar meesterwerk, los en breed gedaan, met toetsen en lichteffekten, verrassend van vinding, overweldigend van werking. Zoo *de Jacht van Meleager en Atalanta* (Koninklijk Museum te Brussel en Museum te Madrid), waar hij bij ondergaande zon het dichte bosch schildert. Door het loof, tusschen de stammen, schiet het gloeiende licht zijn vonkelende schichten en stroomt het en bruischt het in vlagen van gesmolten goud en robijnen, als werde er daar een vuurwerk achter het woud afgestoken. Zoo nog een *Zonsondergang* (in de National Gallery te Londen, 157), een juweeltje van bekoorlijkheid en schoonheid, van kleur en licht *(Œuvre.* Nr 1193). Zoo nog in dezelfde galerij het stuk met het kasteel van Steen, dat door de dalende zon bestraald wordt en in lichter laaie staat. Het landschap is in heel zijn eenvoud, in zijne boersche wanorde zou men mogen zeggen, weergegeven ; het strekt zich ver, eindeloos ver uit en laat vrij spel aan de zon om er hare heerlijke glansen te laten over schuiven en spelen. En daar, waar het warme licht slaat op boom of mensch of veld, sprankelt het in vlammende vonken op ; het hult het kasteeltje in een wasem van goud, het verplaatst het eenvoudig plekje grond in een wereld, die men zou denken alleen in de sprookjes te bestaan, indien de werkelijkheid ze ons niet bij zomeravonduur zoo vaak te bewonderen gaf *(Œuvre.* Nr 1204).

Niet in het weergeven van die ongewone prachttooneelen der natuur alleen, viert Rubens zijn triomfen. Het onopgesmukte veld, de boerenakker levert hem geen minder stof tot heerlijke gezichten op. Duidelijk komt dit uit in de twee landschappen, die de Pinakotheek te Munchen van hem bezit. Beide stellen landschappen in vollen dag en helder licht voor. Het eerste is schetsmatig behandeld met vluggen borstel en met zekerheid van toets, de boomen in den achtergrond en ter zijde, de weide op den voorgrond aanduidende en het licht er mild over verspreidende (*Œuvre.* Nr 1201). Hoofdzaak zijn hier de koeien, elf in getal, die Rubens op de weide plaatste in alle houdingen en kleuren, liggende, staande, langs voren, langs achter, van terzijde gezien ; de eene licht, de andere donker bruin, eene wit en ros gevlekt, een zwarte en een grijze. Het tweede landschap laat vooral de werking van het licht zien *(Œuvre.* Nr 1202). Het onweer heeft opgehouden, de regenboog staat in de lucht, aan de eene zijde is de hemel opgeklaard en straalt het licht frisch en helder, aan de andere zijde ziet men wegtrekkende

onweerswolken, donkerpurper getint. Menschen en dieren herleven, de voerman met zijn hooiwagen, de boerinnen met hun melkstoopen, de boer met zijn riek, hernemen hunne bedrijvigheid, de herder leidt zijn koeien naar de weide. Het gulden zonnelicht overstroomt de landouwen, het werpt een blauwachtige tint op de dwergboomen van den achtergrond, doet de groote boomen, de hooimijten sterke schaduwen afwerpen en stelt menschen en dieren van den voorgrond in rijke kleuren. Hier als elders zijn de figuurtjes in drie penseelslagen uitgevoerd en de boomen hebben niet veel meer werk geëischt, een bruine streep voor den stam, eenige groene, blauwe en gele stippelingen voor de blaren en alles is klaar. De lucht vooral is breed geveegd. De schilder heeft op schijnbaar grillige wijze blauw en rood en groen en wit ondereengemengd, hier en daar wat aangedikt, dan eenige bruine lijnen er door heen getrokken en wat van dichtbij gezien zuiver fantazie lijkt wordt een heerlijk juiste weergeving van het spel der kleuren in de natuur.



LANDSCHAP MET EEN IN HET SLIJK VASTZITTENDE KAR
Naar de gravuur van Schelte a Bolswert (Ermitage, St-Petersburg).

Een tweede exemplaar van hetzelfde natuurtooneel bevindt zich in de Wallace-Gallery te Londen; het is nog heerlijker dan het andere, wellicht het prachtigste, dat Rubens ooit schilderde. De zonnegloed is hier nog hooger en warmer. Het is alsof er vloeiend goud over het landschap gegoten was, dat alle dingen verguldt, alle tonen doordringt. Over het water schuiven gloedtonen, door het donkere bosch dringen gulden stralen en strepen naar voor, hier een stam, daar een kroon treffende. De lage braamstruiken worden gebronsd, aan hunne takken hangen de roode beziën als gloeiende kooltjes; in de lucht zijn de wolken gedrenkt met licht en vuur als de damp die uit een smeltoven opstijgt en met rook en vlam gemengd is. In geweldig contrast staan daar tegenover de beschaduwde zijden. Geen die zooals Rubens vermocht het sterkste donker met het sterkste licht tegenover elkander te stellen zonder in hardheid of onwaarheid te vervallen, en nergens deed hij dit met zoo machtige hand als in de afbeelding van dezen zonnegloed, die niet verzengt maar verwarmt en oog en hart verheugt.

Hij die zoo diep zijn stempel had gedrukt op de kunst van zijn tijd en zijn land, was in het weergeven der natuur een doortastender hervormer dan in eenig ander der vakken, die hij beoefende. Hij herschiep het landschap niet alleen voor de eigen Antwerpsche school, maar voor al de Nederlanden, voor heel de wereld. Was het vroeger een kunst die leefde van ziellooze nabootsing der kleinigheden, handelde zij naar willekeur in het schikken der onderdeelen om een theatraal uitwerksel te verkrijgen, Rubens de eerste had eerbied genoeg voor de natuur om ze niet naar eigen believen om te werken ; hij voelde haar dichterlijk genoeg om ze in haar alledaagsch voorkomen schoon te vinden. Hij dramatiseerde haar door het weergeven van haar wel en wee, van haar treuren en juichen, van haar kalmte en van haar woede. Hij was



De Terugkeer van het veld
(Pitti-paleis, Florence)

DE TERUGKEER VAN HET VELD
(Pitti-paleis, Florence)



daarbij de eerste, die waarnam hoe heerlijk een motief het vee en voornamelijk de koe in het landschap brengt, wat glanspunt van helderheid en kleur zij daar vormt, welk een geschikte stoffeering zij maakt voor onze weiden. Hij baande dus den weg aan de kunstenaars van zijn land en van Noord-Nederland, die wetens of onwetens hem volgden, maar die beneden hem bleven in breedheid van opvatting, in kleurigheid en lichtendheid hunner tafereelen. Jan van Goyen, Aart van der Neer, Rembrandt, Hercules Seghers, Jacob Ruisdael, Hobbema en wie men nog verder als voorgangers of grootmeesters van het landschap in Holland zou kunnen noe-



Landschap met het Kasteel van Steen te Elewijt (National Gallery, Londen).

men, kwamen na hem. Zijne opvatting der natuur, zijne kunst herleefde in onzen tijd met even groote liefde voor licht en waarheid, maar zonder zijn alles beheerschende kracht.

In de meeste zijner landschappen laat hij niet enkel veld en weide, bosch en berg zien; ook hen die den grond bebouwen, die leven in de vrije natuur, slaat hij gade en geeft hij weer. Vóór hem, in zijn eigen tijd, en na hem werden de landschappen gestoffeerd door historische of mythologische tooneelen; schilderde men er gewone menschen in, dan waren het feestvierende, opgesmukte edellieden; koos men boeren, dan moesten zij kermis vieren, zich te buiten gaan aan drank, in elk geval heel wat anders doen dan wat de veldbouwers gewoonlijk verrichten. Rubens schilderde den boer in het landschap; hij schilderde er hem in in zijn dagelijksch gedoen, den oogst binnen halende, de kudde drijvende, de koeien melkende, naar de markt gaande, boomen zagende, zich warmende bij het vuur wanneer het daarbuiten sneeuwt: een natuurmensch natuurlijk handelende.

Zijne tijdgenooten waren veel meer ingenomen met historische schildering dan met landschap en echter vond Rubens' werk in dit vak veel bijval. Tal zijner stukken bezitten wij in dubbele exemplaren; zoo *de Jacht van Meleager en Atalanta*, te Brussel en te Madrid; het Landschap met den regenboog en den herder die op de fluit speelt, te St-Petersburg en te Parijs; het

Jan Du Can, kwamen zij ook met Rubens overeen een schilderij te leveren van gewijzigden vorm. In 1636 was het altaar voltooid; den 8en April 1637 werd Rubens' werk geplaatst. Het werd hem 1600 gulden betaald, waarbij nog kwamen 500 gulden voor den werkman en den leerjongen, die het raam maakten en er het doek op spanden. Het altaarstuk werd in 1794 door de Franschen ontvoerd, in 1815 keerde het terug en het jaar daarna werd het in het Museum te Brussel geplaatst.

Het tooneel ontvouwt zich op eenen weg, die steil den Golgotha opklimt; geheel beneden ziet men twee Romeinsche soldaten, gehelmd en geharnast, die de twee moordenaars leiden. In het midden is Christus neergevallen onder het kruis; de twee mannen, die het helpen dragen, lichten het op; Veronica droogt het zweet van den Verlosser af; Joannes buigt zich neer om hem op te helpen. Rechts en links, eene moeder met een kind op den arm, die meewarig het droevig tooneel aanziet; een soldaat stoot Christus met den stok zijner lans om hem tot opstaan te dwingen. Hoogerop toont een officier met zijn staf den weg aan; vóór hem en aan het hoofd van den stoet rijden twee ruiters, die elk een vaandel dragen.



De Onthoofding van den H. Paulus.

De drie groepen volgen niet achter elkander, zij gaan eerder neveneen. In het midden speelt het eigenlijke drama. Christus is neergevallen met handen en knieën op den grond; zijne moeder, vol deernis, strekt de armen uit om haren teergeliefde ter hulp te komen; de twee vrienden spannen zich in om het zware hout op te lichten. Veronica en de twee moeders volledigen de groep, waarin geleden en medegeleden wordt. Het overige is aanvulling. De bijzaken, die hoofdzaak worden, hebben iets theatraals, decoratiefs. De twee voorop rijdende ruiters en hunne officiers zien er echt zwierig en sierlijk uit; zoo ook de twee soldaten, die de moordenaars opbrengen. De naakte ruggen dezer laatste maken tusschen de geharnaste lijven een mooie plek van kleur en licht. Ook in de middelgroep komen de nevenpersonen meest uit, de helper met het ontbloote bovenlijf is het hoofdfiguur; Veronica en de jonge blonde moeder stelt de schilder ook met welbehagen voorop; Christus, Maria en Joannes worden verwaarloosd. Rubens zoekt geen roerend tooneel te scheppen: wat hem treft is de schilderachtigheid van den optocht tegen den berg, het mooie gebaar, de forsche lijven. Maar de toon van het werk is hier stevig, krachtig vooral in het benedendeel met zijne sterke schaduwen. Op dien forschen grondslag stijgen helderder en fijner wordende naarmate zij klimmen de hoogere groepen op, totdat in de vooroprijdende kranige ruiters die gang naar lijden en dood iets feestelijks krijgt. Op den top van den berg versmelten de banieren met de



De Kruisdraging
(Museum, Brussel)



wolken en bezijden krijgt men een uitzicht over de streek, heel ver weg, tot waar de zon den hemel in gloedtinten kleurt.

De onderste groep is geheel van Rubens' hand, zoo ook de middelste, alhoewel in deze een paar matte plekken zijn : het blauwe kleed van Maria en het roode van Joannes ; alleen de hoogste groep is door zijn leerlingen geschilderd, maar dan nog door hem hertoetst en verlicht.

Er bestaan van dit stuk twee schetsen, de eene in het Rijksmuseum te Amsterdam en de andere in het Museum der Academie te Weenen, beide sterk afwijkende van de schilderij en van de gravuur, een bewijs dat Rubens zijn werk herhaaldelijk hervatte en wijzigde.



O.-L.-V. HEMELVAART (Galerij Liechtenstein, Weenen).

CHRISTUS VOOR PILATUS. — Eene schilderij, die ons alleen bekend is uit eene gravuur door Nicolaas Lauwers, uit een schets in bezit der familie van Parys te Brussel en uit eene kopie in de hoofdkerk van Nijvel en die *Christus vóór Pilatus* voorstelt, schijnt ons van denzelfden tijd te dagteekenen (*Œuvre*. Nr 273). Sommige gedeelten althans, de Barrabas, die nevens Christus wordt voor den proconsul gebracht en de Joden, die Christus' veroordeeling vragen en in het benedendeel der schilderij ten halven lijve zijn afgebeeld, vertoonen een treffende overeenkomst met de samenstelling en de uitvoering van *de Kruisdraging*.

DE ONTHOOFDING VAN DEN H. PAULUS. — Een andere schilderij, die eveneens verloren is gegaan, werd waarschijnlijk in dezelfde jaren vervaardigd. Het is *de Onthoofding van den H. Paulus* (*Œuvre*. Nr 478). Zij werd gemaakt voor het Roode klooster bij Brussel. Toen in 1695 de Fransche troepen Brabant binnenvielen, werd zij naar de Catharina-kerk in de stad gevlucht en van daar naar de kapel van Sint-Eloy ; deze brandde af in de beschieting van Brussel tijdens de belegering van dit jaar en de schilderij verging in de vlammen. Een schets ervan bevindt zich in de verzameling Holford te Londen, een teekening in de National Gallery derzelfde stad. Er bestaat eene gravuur door Pieter Verbruggen den Jonge van het altaar der Preekheerenkerk te Antwerpen, waar men een zelfde schilderij op ziet. Deze was een kopie, die in 1794 door de Franschen naar Parijs werd medegevoerd ; van daar werd zij naar Aix-en-Provence gezonden, waar zij zich nog in de Ste-Magdalena-kerk bevindt. De martelaar is geknield op een trap, de beul staat gereed om hem te onthoofden en een vrouw houdt hem een doek voor de oogen evenals in *de Martelie van de H. Catharina*. Soldaten en toeschouwers omringen hem, drie engelen zweven in de hoogte, palmen en kronen aanbrengende. De schikking der personages en de houding van sommige hunner, hebben ook hier de meest treffende overeenkomst met die uit *de Kruisdraging*.

DE MARTELIE VAN DEN H. ANDREAS. — In dezelfde jaren werd ook gemaakt *de Martelie van den H. Andreas,* die zich nog bevindt op het altaar der kerk van het gasthuis Sint-Andreas der Vlamingen te Madrid (*Œuvre.* Nr 389). Zij stelt den apostel voor op het oogenblik dat de beulen bezig zijn hem aan het overeind staande kruis te binden; een gehelmde soldaat, een officier te paard en een aantal toeschouwers, meestal vrouwen, wonen de martelie bij. Het stuk is van een fraaie, dicht ineengezette samenstelling, rijk van koloriet en met veel zorg bewerkt. De voornaamste personages zijn door Rubens geschilderd, de nevenfiguren zijn door een helper gemaakt en door den meester hertoetst.

Het stuk werd aan het gesticht, waar de hulpbehoevende Vlamingen te Madrid een onderkomen vonden, geschonken door Jan van Vucht, een rijken Vlaamschen koopman, geboortig van Helmont in Brabant en te Madrid gevestigd. Hij was van April 1622 tot Juni 1637 in drukke handelsbetrekkingen met Balthasar Moretus, die hem minstens eens per maand schreef en aan zijn adres de boeken en ook wel eens schilderijen zond voor Spanje bestemd. Uit die handelsbetrekkingen was vriendschap ontstaan en Moretus schreef aan zijn Madridschen correspondent niet alleen over handelszaken maar ook wel over de politieke toestanden van hun gemeenschappelijk vaderland, waarvan hij hem in beknopten vorm regelmatig op de hoogte hield.

Rubens maakte met van Vucht kennis tijdens zijn verblijf te Madrid in 1629. In de brieven van Moretus aan van Vucht is er herhaaldelijk spraak van een schilderij, die van Vucht gaarne aan Rubens zou bestellen; den 31en Augustus 1630 schrijft Moretus bijvoorbeeld: « Bij zooverre « U. I. Diana met twee nymphen soude begheeren geschildert te hebben oft eenighe materie « van twee oft dry personen soude (Rubens) U. I. seer geerne dienen voor deze voorschreven « hondert pattacons. » (1) Uit deze woorden en uit hetgeen er verder over de gewenschte schilderij gezegd wordt blijkt duidelijk dat het hier geen altaarstuk gold. Van Vucht moet *de Martelie van den H. Andreas* later besteld hebben, want toen hij den 24en April 1639 zijn testament verleed, schonk hij aan de kapel van het hospitaal van Sint-Andreas eene som van 552,719 maravedis en bepaalde hij verder: « Ik laat aan gezegd hospitaal de schilderij, *de Martelie van den glorierijken H. Andreas,* die ik heb laten maken in Vlaanderen en een werk is van « de hand van den beroemden meester Petrus-Paulus Rubens. » Hij bepaalde verder dat voor de schilderij een lijst zou gemaakt worden van het beste beeldhouwwerk met de kolommen en de bekroning, die vereischt werden om het altaar te versieren.

Toen op het einde der XVIIIe eeuw het hospitaal werd afgeschaft, bracht men de schilderij over naar het Escuriaal. In 1844 werd de kapel in de Calle San Marcos heropend en hernam de schilderij daar hare oorspronkelijke plaats. In 1862 werd de oude kapel afgebroken en eene nieuwe gebouwd in de Calle Claudio Coello, naar welks altaar de schilderij in 1877 werd overgebracht. Het keizerlijk Museum te Weenen bezit een studie voor den H. Andreas in denzelfden tijd geschilderd.

DE KRUISIGING VAN DEN H. PETRUS. — Voor eene andere kerk in den vreemde schilderde Rubens een zijner laatste groote altaarstukken, namelijk *de Kruisiging van den H. Petrus* (*Œuvre.* Nr 487). In 1637 werd het hem door een schilder, geboortig van Keulen en te Londen verblijvende, Joris Geldorp, besteld. Rubens was verwonderd uit Londen gelast te worden een altaarstuk te schilderen; een tweede brief berichtte hem, dat het werk bestemd was voor de St-Pieterskerk te Keulen en aan deze geschonken werd door den rijken, onlangs overleden bankier

(1) Archief van het Museum Plantin-Moretus en *Rubens-Bulletijn.* V, blz. 121.

Everaart Jabach. Rubens koos de martelie van den H. Petrus, het onderwerp lachte hem toe om zijne ongemeenheid. De heilige apostel, zooals men weet, wilde volgens de overlevering uit louter ootmoedigheid met het hoofd naar beneden gekruisigd worden, omdat hij zich onwaardig achtte op dezelfde wijze als zijn goddelijke meester te sterven. Guido Reni, Caravaggio en ook van Dijck hadden het onderwerp vóór hem behandeld en hij wilde er zich nu insgelijks aan beproeven. Hij schijnt daarbij een bijzonder genoegen gevonden te hebben een belangrijk werk voor Keulen te maken en bij deze gelegenheid schreef hij de bekende woorden: « Ick » ben seer geaffectionneerdt voor de stadt Ceulen, om dat ick aldaer ben opgevoedt tot het » thienste jaer mijns levens, en hebbe dickwils getraght naer soo langen tydt de selve nogh » eens te besightigen, dogh vreese dat die perijckelen en mijne occupatien dese en meer andere » lusten sullen beletten. »

De besteller stemde toe in des schilders keuze en deze zette zich aan het werk zonder zich erg te haasten. Den 2en April 1638 schreef hij aan Joris Geldorp, dat het stuk reeds ver gevorderd was; hij hoopte dat het een zijner beste werken zou worden, maar verlangde dat men hem tijd zou laten om het met lust uit te voeren, want zegde hij: « al ist dat ick seer over- » laeden ben van andere wercken, soo aenlockt mij het suggedt van dit stuck voor alle de ghene » die ick onderhanden hebbe. » Hij leverde de altaartafel nooit af, zij bevond zich nog in zijn atelier toen hij stierf en werd later verkocht aan Joris Deschamps voor eenen man van Keulen tegen de som van 1200 gulden. De man van Keulen vertegenwoordigde de familie van Jabach, die het stuk tot aandenken van den afgestorven bankier op het altaar der St-Pieterskerk plaatste. Het werd in 1794 naar Parijs ontvoerd en keerde in 1815 terug. In dien tusschentijd maakte Jan-Jacob Schmitz er eene kopie van, die gedurende de afwezigheid van het oorspronkelijke werk op het altaar werd geplaatst en die wanneer het stuk van Rubens zijne vroegere plaats hernam, naar een der zijbeuken van de kerk overgebracht werd.

Rubens moge beweerd en gehoopt hebben dat *de Kruisiging van den H. Petrus* een der beste stukken van zijn hand zoude geworden zijn, zijne voorspelling en verwachting werden niet bewaarheid. Het onderwerp trok hem aan door de stoutheid der houding van den heilige met het hoofd naar beneden aan het kruis gehecht en door het sterke lichteffekt, dat hij op zijn voorover gebogen borst liet vallen; maar in de uitvoering beantwoordde het werk niet aan zijne verwachting. Er is overdrijving in de uitdrukking der wreedheid van de beulen; hunne gelaatstrekken en hunne beweging gaan naar misvormdheid over; het hoofdfiguur wekt meer weerzin dan bewondering. De meester schilderde overigens het stuk niet met eigen hand, maar legde enkel de laatste toetsen en de lichten op de vleezen van den heilige en van zijne beulen. Zooals hij het gedaan had een dertigtal jaren vroeger in *de Kruisrechting*, schilderde Rubens zich zelven in den geharnasten officier, die bij de martelie helpt; maar wat verschil tusschen den krachtigen, bloemigen krijgsman van 1610 en den vervallen man met de verdoofde oogen, het vermagerde beenderig gelaat in dit werk zijner laatste levensjaren!

De Hemelvaart van Maria. — Terzelfder tijd als hij op zich nam dit stuk voor Keulen te schilderen, werd hem door een Vlaamschen edelman, Karel de Schotte, opgedragen voor de Karthuizerskerk te Brussel een altaarbeeld te schilderen, bestemd om het aandenken te vereeuwigen van zijn vader, Theodoor Schotte, oppersten krijgsrechter, die in 1629 gestorven was en van zijne moeder Elisabeth van den Brandt. Rubens koos nog eens zijn geliefkoosd onderwerp, *de Hemelvaart van Maria*, de laatste die hij zou schilderen (*Œuvre*. Nr 360). Hij behandelde het oude thema zonder er eenige merkelijke vernieuwing of verjonging aan toe te brengen;

alles ziet er alleen wat meer realistisch uit dan in de vroegere Hemelvaarten ; ook valt de eenheid der kleurenwerking te bewonderen. De benedenfiguren schilderde hij zelf, voor het overige liet hij zich door zijne leerlingen helpen, hij zelf hertoetste het geheel. Het stuk heeft veel geleden door al te ruwe reiniging. Het werd gekocht in de tweede helft der XVIII[e] eeuw door den prins van Liechtenstein te Weenen en hoorde reeds in 1763 aan die vorstelijke familie toe.

De Martelie van den H. Thomas. — Tot de allerlaatste stukken, welke Rubens' werkhuis verlieten, behoort nog eene martelie, die van den H. Thomas *(Œuvre.* N[r] 498) en een H. Augustinus (*Œuvre.* N[r] 392), die hem in 1637 besteld werden door den overste van het klooster der Augustijnen te Praag voor hunne kerk, aan den H. Augustinus gewijd. Beide stukken werden bekostigd door de gravin Helena Martinitz, geboren Werschowitz, die er 945 gulden voor betaalde. Zij werden geplaatst en bevonden zich tot voor korten tijd op het hooge altaar van genoemde kerk : *de Martelie van den H. Thomas* ter gewone hoogte der altaartafels, *de H. Augustinus* onmiddellijk daarboven. In de laatste jaren werden zij overgebracht naar het Museum te Praag. De handeling is in het eerste dier twee stukken van dezelfde woeste wreedaardigheid als in *de Martelie van den H. Livinus*, zonder de gruwelijke bijzonderheden van deze laatste te vertoonen. Zeven beulen vallen doldriftig den martelaar aan : de eene steekt hem met zijn lans in het lijf en steunt, om meer kracht aan den stoot te geven, met den voet op het been van den apostel ; een andere ploft hem een dolk in den hals ; twee steenigen hem ; de andere komen toegeschoten om zich op het deerniswaardig slachtoffer te werpen. De H. Thomas is naar hetzelfde model als de H. Livinus geschilderd. De schildering is geheel in bruinen toon gehouden ; de beul met de lans draagt een bruin kleed van dezelfde kleur als zijn vleesch, de andere met den steen in de hand is gehuld in een roode draperij, de heilige in eene zwarte. Overweldigend is het lichteffekt, in forsche warmte flakkeren de figuren op uit den donkeren en toch doorschijnenden achtergrond, in een lichtelaaie harmonie van hoogen gloed. Hier als elders wordt de achtergrond ingenomen door fraaie gebouwen, die er toe bijdragen een uitzicht van feestelijkheid aan dit tooneel van moord te geven. Evenals in *de Martelie van den H. Livinus* schilderde Rubens de figuren van den voorgrond en liet hij bijzaken en achtergrond door zijn leerlingen uitvoeren.



De Martelie van den H. Thomas (Museum, Praag).

De H. Augustinus is van minder belang *(Œuvre.* N[r] 392). De heilige staat aan den boord van de zee, verwonderd het kindeken aanschouwende dat bezig is de zee in een kuiltje, dat het in het zand groef, uit te scheppen. Het is een machtig figuur, dat zich uit den bleek-

De Sabijnsche Maagdenroof
(National Gallery, Londen)



blauwen met grijze wolken bezaaiden hemel in zijn rijk bisschoppelijk gewaad prachtig verheft. De borsteling is geweldiger, de kleur rijker dan die der *Martelie van den H. Thomas*, ofschoon het werk door leerlingen aangelegd en enkel door Rubens overschilderd is in het hoofd en in de draperij van den kerkvader.

DE KWALEN VAN DEN OORLOG. — Behalve de altaartafels leverde Rubens eenige belangrijke allegorische, historische en godsdienstige stukken in die jaren. Vooreerst *de Kwalen van den Oorlog*, besteld door Joost Suttermans, voor den groot-hertog van Toskanen (*Œuvre.* Nr 827). Deze Joost Suttermans was een Antwerpsche schilder, die zich te Florence gevestigd, daar grooten naam gemaakt en het vertrouwen van den vorst des lands gewonnen had. Andries De Schutter was zijn man van vertrouwen te Antwerpen en door dezen liet hij het werk betalen. Toen de laatste 142 gulden en 14 stuivers aan Rubens overhandigd waren, schreef de Antwerpsche schilder aan zijn Florentijnschen makker, den 12en Maart 1638, dat hij sedert drie weken het doek over Frankrijk verzonden had. Rubens had tot onderwerp gekozen *de Kwalen des Oorlogs;* hij vertolkte aldus een denkbeeld, dat hem sedert lange jaren had beziggehouden; hij sprak zijn hartzeer uit over al wat menschen en landen, kunsten en wetenschappen in het algemeen te lijden, in het bijzonder dacht hij aan wat zijn eigen land, eens zoo bloeiend, nu zoo vervallen, bij die rampzalige vijandschappen ingeschoten hadden. Hij zelf legde aan Suttermans het onderwerp uit en alhoewel hij eerder het uiterlijke tooneel beschrijft dan de gedachte, die hem bezielde, nemen wij zijn verklaring over, de eenige die hij ooit van een zijner schilderijen gaf.



DE H. CECILIA OP HET KLAVECIMBEL SPELENDE
(Museum, Berlijn).

« De voornaamste figuur, zegt hij, is Mars, die den Tempel van Janus (naar Romeinsch gebruik gesloten in vredestijd) verlatende, vooruitstormt met zijn schild op den arm en met zijn bloedig zwaard de volkeren met rampen bedreigende. Hij bekreunt zich weinig om Venus, zijne geliefde, die hem streelende en omhelzende poogt te wederhouden en die vergezeld wordt door liefdegoodjes en Cupidootjes. Van de andere zijde wordt Mars vooruit getrokken door de razernij Alecto, die een fakkel in de hand draagt. Aan hare zijde liggen monsters, de Pest en de Honger, onafscheidbare gezellen van den Oorlog. Op den grond is eene vrouw neergeworpen met een verbroken luit, de Harmonie beduidende, die niet kan samengaan met de Tweedracht van den Oorlog; zoo ook nog eene moeder met haar kindje in de armen, verbeeldende de Vruchtbaarheid, de Moederschap en de Liefdadigheid verstoord door den Krijg, die alles bederft en verwoest. Dan is daar nog een bouwmeester, achterover liggende met zijn werktuigen in de handen, beteekenende dat al wat in vredestijd gemaakt wordt tot gerief en sieraad der steden, in puinen wordt geslagen en ten gronde wordt geworpen door

het geweld der wapenen. Ik geloof, indien ik mij wel herinner, dat Gij nog op den grond onder de voeten van Mars een boek en een teekening op papier zult vinden om te doen verstaan dat hij de letteren en andere mooie dingen onder de voeten trapt. Daar moet nog een losgemaakte bundel pijlen of schichten liggen, die, wanneer zij samen waren gebonden, een zinnebeeld der Eendracht waren, met het losgeknoopte lint, dat ze te samen hield ; ook nog een slangenstaf van Mercurius en de Olijftak, zinnebeelden van den Vrede, die nu ter zijde zijn geworpen. De kermende vrouw in het zwart gekleed met verscheurden sluier en beroofd van hare kleinodiën en van alle soort van sieraden, is het ongelukkige Europa, dat reeds sedert zoovele jaren lijdt van de plunderingen, de beleedigingen en de ellende, die zoo schadelijk zijn voor eenieder dat het onmogelijk is ze alle op te sommen. Haar kenteeken is de wereldbol, gedragen door een engel of een genius met het kruis er boven op, aanduidende dat het de Christene wereld is.

De uitleg is zoo duidelijk mogelijk, maar wat Rubens er niet bij vermeld is het hoogst dramatische leven dat hij aan al die personages inblaast. Zijn Mars, die onstuimig vooruitrukt, zijne Alecto, die als razend zich in de lucht werpt en den Krijgsgod medesleept, de teeder smeekende Venus, de deerniswekkende Europa met de armen in de hoogte, hulp vragende van daar boven, zijn meesterstukken van belichaamde hartstochten en ontroeringen. Wat hij niet zegt is de heerlijkheid van de lichtwerking, die blond en stralend op Venus' blank lijf is, luchtig en zacht in den blauwen hemel en de dunne wolkjes, maar krachtig en akelig wordt in de treurende en schrikwekkende figuren.

Een paar andere groote historische stukken hooren toe aan de National Gallery te Londen. Het eene, *de Roof der Sabijnsche vrouwen,* dat eerst in bezit was van den hertog van Richelieu en dat uit de verzameling van den heer Angerstein naar het Londensche Museum overging; het andere, *de Koperen Slang,* een stuk, dat in 1806 uit het Marano-paleis te Genua naar Engeland werd overgebracht en in 1837 voor de National Gallery werd gekocht.

De Roof der Sabijnsche vrouwen. — Het eerste stuk (*Œuvre.* Nr 803) verbeeldt een glanzend tooneel in de open lucht. In den achtergrond de paleizen en tempels van het oude Rome, niet uit Romulus' tijd maar uit het keizerrijk; in den voorgrond, de kamp tusschen de Romeinsche mannen en de Sabijnsche vrouwen. De rijke zonnegloed is over alles gegoten, hij doet de vleezen en draperijen en wit marmeren gebouwen in ambergloed baden. Strijd en beweging is er volop, maar het onderwerp was kwalijk te dramatiseeren en Rubens beproefde het dan ook niet. Het ontvoeren van eenige jonge vrouwen door trouwlustige mannen, al gebruiken zij zelfs geweld, is dan toch geen zoo treurige zaak, dat het hart zou bloeden over het lot der slachtoffers. Er komt dan nog bij dat Rubens ongelukkig genoeg als prooi der Romeinen vrouwen gekozen heeft, die er hoegenaamd niet als lammeren uitzien; sommige hebben een rijpheid van vormen verkregen, die ze meer aan eerbiedwaardige moeders en deftige matronen laat gelijken dan aan jonge bruiden: de dikke, logge vrouw met het gulden kleed en de bloote borsten, die smeekende de handen samenvouwt en zich achterover werpt terwijl een begeerige Romein ze voort zoekt te stuwen; de andere, weinig minder vollijvig, die twee man op het paard pogen te tillen; een derde, die zich achterover op den grond werpt en spel genoeg levert aan twee man, van welke de eene hare rokken tot boven de knieën optrekt; dit alles komt nog al dicht bij het potsierlijke. Maar machtig blijft altijd de beweging. Heerlijk is ook de pracht der kleuren met hunne rijke weerschijnen op den donkeren achtergrond, het rood, het blauw, het groen, het roos, het staal van de harnassen, het marmer der paleizen, die samen-

smelten met den hemel en de wolken daarachter. De glans van den zonneschijn in zijn heerlijke schakeeringen overstraalt en overheerscht nog die kleurenpracht; men woont om zoo te zeggen de omschepping der kleuren in het licht bij.

Rubens had vroeger dit onderwerp reeds behandeld. De Pinakotheek van Munchen bezit een stuk van ongeveer 1615 dagteekenende en door een leerling gemaakt *(Œuvre.* Nr 805bis) naar een schets van den meester en verbeeldende *de Verzoening der Romeinen en der Sabijnen* (*Œuvre.* Nr 805). Lord Ashburton te Londen bezit eene schets ditzelfde onderwerp voorstellende (*Œuvre.* Nr 806), alsook een andere, haar tegenhanger, verbeeldende *de Ontvoering der Sabijnsche vrouwen* (*Œuvre.* Nr 807). Ook voor den koning van Spanje voerde hij in zijn laatste levensjaren die twee samenhangende onderwerpen uit.

DE KOPEREN SLANG. — In het tweede stuk der National Gallery, *de Koperen Slang* (*Œuvre.* Nr 112), ziet men aan de eene zijde Mozes en Eleazar, zoon van Aaron, toonende aan de Israëliten de koperen slang, die hen genezen zal; aan de andere de gebetenen, die hulp komen zoeken of zich los trachten te wringen uit de knellende ringen der serpenten. Het stuk is geheel van 's meesters hand en werd gemaakt omstreeks 1637; zijne overeenstemming met *de Martelie van den H. Thomas* is treffend.

De groepen der lijders zijn berekend op een sterk dramatisch effekt. Maar niet alleen den strijd van den mensch tegen het ongedierte, ook den strijd van licht en donker wilde de schilder voorstellen. Links komen Mozes en Eleazar in bruine gloedschemeringen tegen een warme wolk in den zwoelen achtergrond uit; rechts daarentegen de gebetenen in warme vleeschtonen en malsche rondingen tegen den donkeren achtergrond, wellicht een rotswand. Als een aaneengeschakelde en dooreengestrengelde kring richten de lijders zich naar de reddende slang; de onderste zijn bezweken of sterven en over het lijk haars vaders treurt in stomme wanhoop een vrouw; de bovenste kampen voor eigen behoud, de moeders vragen in doodelijken angst hulp voor hare kinderen. De zware lichamelijke pijn en de zielenfoltering uiten zich niet wild, maar op stille en doordringende wijze klagen en jammeren en smeeken de lijdenden. En die groep lichamen, de eene in den glans der gezondheid, de andere verbleekt door lijden of dood, wordt door het licht naar voren geheven. Het is heerlijk om zien hoe hier het licht en de schaduw spelen en hoe daar uit de halve duisternis de volle klaarheid malsch, mollig en krachtig oprijst.

Rubens, meer en meer schilder geworden, verwaarloost ook in dit vreeselijk drama de teekening. Mozes en Eleazar hebben geen hoogpriesterlijke waardigheid, de vrouwen en kinderen geen schoonheid, het zijn vormen, die licht opvangen en weerkaatsen of min of meer donkere schaduwen afwerpen.

DE H. CECILIA. — Een vierde groot stuk, evenals de drie andere geheel van Rubens' hand, is *de H. Cecilia* (*Œuvre.* Nr 403), toehoorende aan het koninklijk Museum te Berlijn; het laat ons den trant zien van den meester in den allerlaatsten tijd van zijn leven. Alleen op de rijke afwisseling van licht en schaduw, van kleur en weerschijnen is hij bedacht, zijn liefde voor de prachtigste glansen is aangegroeid, zijn gevoeligheid voor de teerste tinten heeft haar toppunt bereikt. De heilige, aan wie hij de gelaatstrekken en vormen van Helena Fourment geleend heeft, zit voor het clavecimbel; zij blikt naar den hemel met wijd opengesperde waterige oogen; op de wangen heeft zij roode, sterk afgeteekende plekjes; het haar is lichtbruin en vlokkig verward; hare tint is blank, haast vervaarlijk bleek. Zij draagt een donker groen kleed met heldere weerschijnen, een witten gazen halsdoek, een zwarten fluweelen omhang met gele zijde gevoerd;

onder het omgeslagen kleed ziet men een zalmkleurigen rok met roode en gele spiegelingen en groene weerschijnen. De engeltjes, die haar omringen, hebben insgelijks rijke weerschijnen op het donzige vleesch. Heel het stuk is één spel van licht en kleur: op hoofd, borst en handen der heilige, op de twee bovenste engeltjes en op den zalmkleurigen rok slaat de klaarte sterk; op het roode tapijt in de hoogte, op de gele draperij, die de bank bedekt, liggen zachte doorschijnende schaduwen; op het kleed, op het engeltje, dat op den grond staat, valt een groote malsche zonnigheid. De uitdrukking der heilige, evenals heel haar wezen, zijn onbevallig, maar heerlijk is het verfijnde spel van toon en tint. Het stuk bevond zich in de nalatenschap van Rubens, evenals vele andere die wij nog te bespreken hebben; het werd ten geschenke gegeven aan den heer van Ophem, voor diensten bewezen in den aankoop door den koning van Spanje van 29 schilderijen, toehoorende aan het sterfhuis van den meester.



BETHSABEE AAN DE FONTEIN (Museum, Dresden).

De kleinere stukken van denzelfden tijd zijn in denzelfden trant als de altaarstukken behandeld.

DE MOORD DER ONNOOZELE KINDEREN. — Het belangrijkste van alle is *de Moord der Onnoozele Kinderen* (*Œuvre.* Nr 181). Het is een van Rubens' meesterstukken, datgene wellicht waarin zijn hoogste eigenschappen van dramatische kracht en rijkdom van koloriet op de volmaakste wijze samengaan.

Het drama is vreeselijk. Wat is er ijselijker, onmenschelijker uit te denken dan Herodes' bevel; wat kan men zich voor wanhopiger weerstand verbeelden dan die der moeders, wier kinderen men komt slachten; welke tooneelen van peillooze smart en matelooze woede kunnen halen bij deze? In *den Val der Verdoemden* en in het klein *Laatste Oordeel* schilderde de geniale tragische dichter het meest ijzingwekkende schouwspel dat onze geest kan opvatten: een lange menschendrom uit den hemel in de laagte neertuimelende; in zijn *Amazonenslag*, de vervaarlijkste episode, die men op aarde kon te zien krijgen: een ruiterbende van een hooge brug in den stroom stortende; maar dit is lichamelijk lijden, hier geldt het beulenwerk op weerlooze schepseltjes en lijden en wanhoop der moeders, wien men meer dan het leven ontneemt. Rubens heeft dit treurspel in al zijne waarheid willen weergeven, louter menschelijke barbaarschheid aan de eene zijde, louter menschelijke smart aan de andere, geen academische kunst, geen afgesproken gebaren noch groepeeringen, de daad in al hare natuurlijke woestheid.

Drie graden van vertwijfeling beeldde hij af. De verbijsterde wanhoop verpersoonlijkte hij in de moeder, gebogen op den grond over haar dood kind; in eene andere, die het geslachte



DE KOPEREN SLANG
(National Gallery, Londen)



wicht in hare armen drukt ; in een derde, half wezenloos den beul wegstootende, die het kind bij het been heeft gegrepen. De luid jammerende smart beeldde hij af in de moeder, die in het midden van het tooneel den bebloeden doek in de hoogte houdt ; in een tweede om genade smeekende voor den zuigeling, dien men gaat verpletteren ; in een derde ter hulp snellende van haar kind, dat in de armen van den beul de handjes naar haar uitstrekt. Eindelijk wordt het verwoede verzet tegen de onmenschelijke daad weergegeven : eene vrouw drukt hare nagels in de wangen van den beul, en bijt hem in den arm ; twee worstelen machteloos tegen de wreed-



DE CONVERSATIE A LA MODE Teekening voor de gravuur van Christoffel Jegher. Linker helft der schilderij. (Sir Charles Robinson, Londen).

aards ; een oud mensch, een grootmoeder wellicht, trekt een soldaat bij de beenen achteruit. Tegen deze tooneelen van ontzetting steekt dan roerend een groep af van drie kinderen, die rustig sluimeren in den doodenslaap.

En nu het tooneel in zijn uitzicht. Gruweldaad en smart worden in helder licht gesteld en in blijde kleuren gehuld. Het is als een wreede spotternij der ongevoelige, onverschillige natuur met de diepste ontroeringen van den mensch. Rubens schijnt op voorhand een illustratie geleverd te hebben op de woorden van den Franschen wijsgeer : « La nature est immorale, » le soleil a vu sans se voiler les plus criantes iniquités, il a souri aux plus grands crimes. » (1) Twee der moeders dragen een helderblauw kleed, andere een amberkleurig, een rood, een violet met purperen weerschijn ; eene is in groot ornaat, met een rood zijden rok, een zwart zijden overkleed met geel zijden voering, zooals Helena Fourment er een placht te dragen. De hemel

(1) RENAN : *Dialogues et fragments philosophiques*. Paris, 1876. Blz. 250.

is in feest, een feest van licht en kleur: gulden wolkjes doorstrepen zijn lichtblauw, engelen met kransen en bloemen zweven in de lucht, op de hoogte en van weerszijden rijzen paleizen en tempels op in wazigen, warmen zonnegloed. De kleuren zijn malsch, gebroken door weerschijnen, bronsgroen met bruin, violet met purper, geel met rood. De toon is soberder en stemmiger aan de rechterzij, meer smeltend aan de linkerzij, schaduwen zijn er niet te vinden; alles is licht en dit licht is het helderste, het blankste, het zachtste dat men zien kan.

Het meesterstuk werd geheel door Rubens' hand uitgevoerd, behalve de achtergrond, die dan nog door hem werd hertoetst. Het werd gemaakt voor Antoon Triest, bisschop van Gent, en hoorde hem nog toe in 1643, zooals Pontius, die het graveerde, in de opdracht zijner plaat getuigt; later maakte het deel van de verzameling van den hertog van Richelieu, die het verkocht aan den keurvorst van Beieren. Uit de verzameling van 's lands vorsten kwam het in de Pinakotheek van Munchen.

STUKKEN UIT DE FABELLEER EN ANDERE. Tot dezelfde jaren behooren de *Bethsabee aan de Fontein* (*Œuvre.* Nr 121), uit het Museum van Dresden, geheel van 's meesters hand, in wazigen toon op helderen grond, en de *Mercurius en Argus* (*Œuvre.* Nr 644), uit hetzelfde Museum, een meesterwerk in warmer tonen, badende in blond licht; *de Heilige Familie* uit het Museum van Madrid (*Œuvre.* Nr 222) en die uit het Museum van Keulen (*Œuvre.* Nr 229); de *Meleager en Atalanta* (*Œuvre.* Nr 640) uit de Pinakotheek van Munchen; *de Held bekroond door de Victorie* (*Œuvre.* Nr 831) uit het keizerlijk Museum van Weenen; *Paris' Oordeel* uit de National Gallery te Londen (*Œuvre.* Nr 663); *Diana en Acteon,* laatst in de verzameling Schubart te Munchen (*Œuvre.* Nr 601); *Bacchus op de ton* (*Œuvre.* Nr 574) uit het Museum l'Ermitage te St-Petersburg; de *Nymfen en Boschgoden* uit het Museum van Madrid (*Œuvre.* Nr 649).

Al deze werken zijn echte meesterstukjes. De *Bacchus op de ton,* de *Nymfen en Boschgoden* en de *Bethsabee* zijn blanker, parelmoerachtiger van toon, de *Mercurius en Argus, het Oordeel van Paris,* de *Meleager en Atalante* zijn warmer, zwoeler van licht; maar in al de stukken is de zonnigheid met kwistige hand gegoten, is de kleurspeling duizendvoudig. Zoo overheerscht in *Bethsabee* de blondheid en worden de heldere tonen gesprankeld op de kroezelige haren van de mooie vrouw, op haar verfrommeld doorschijnend hemd, op de roode draperij, op het kreukerige blauwe kleed van den neger; het licht wordt weerspiegeld in de glazen vaas aan den voet der baadster, het wordt weerkaatst door het marmeren paleis in de verte, het blijft hangen in de lucht. De tinten zijn nergens krachtig; zij glijden, zij glimmen en smelten en werken overal samen om een zacht geheel te maken, gedempt van toon, maar stralend van licht. Het tooneel van *Paris' Oordeel,* te Londen, speelt in de zomeravondlucht en in een landschap met knoestige boomen en massief loover. Paris en Mercurius worden verweekt in den opslurpenden gloed van den dampkring; de godinnen komen vast en blank uit tegen het gordijn van loof en wolken: Juno met het volle licht op den rug en bruine malsche schaduwen op de rondingen, met een weidsche karmozijnen draperij van haar schouders gegleden en hangende tusschen heup en knie; Venus, blond, kinderlijk donzig; Minerva, pralerig zich uitstallende; alle drie vol gratie in fijne, rijke lichttonen, gloeiende tegen den molligen achtergrond met zijne geroosterde tinten. Van minder belang zijn de *Meleager en Atalanta* van Dresden, eene herhaling van het stuk van Munchen (*Œuvre.* Nr 641), *de H. Magdalena in een Landschap* in Dulwich College (*Œuvre.* Nr 471) en *de H. Hieronymus* in het Rijksmuseum te Weenen (*Œuvre.* Nr 464).

Tamelijk sterk afwijkend van de andere stukken is *het Banket van Herodes* (*Œuvre.* Nr 242), dat behoort tot denzelfden tijd, maar opgevat is in de kleurige en terzelfder tijd helder verlichte

tonen, die een deel der laatste werken van Rubens kenmerken. Het stuk vertoont in verscheiden zijner personages een treffende overeenkomst met den *Christus bij Simon den Phariseër* (*Œuvre*. Nr 254). Evenals dit laatste stuk herinnert het aan de Feestmalen van Paulo Veronese, maar in plaats van louter een tooneel van praal en pracht af te beelden, plaatst het een treffend dramatische handeling in de feestelijke omgeving van dien vorstelijken disch. Salome brengt het hoofd van Joannes binnen op een schotel; Herodias, hare moeder, wijst het aan met haren vork; al de genoodigden rijzen op of wenden het hoofd af om het akelige getuigenis van de bedreven moord niet te moeten aanschouwen. Herodes alleen, in gepeinzen verzonken, aanschouwt het met strakken blik, onbeweeglijk, verstomd door de onverwachte verschijning van dit hoofd, dat hem zijn gewelddaad komt herinneren. Hij vormt een der meest tragische figuren uit Rubens' werk. De meester stelde zich zelven voor in de rol van Herodes, Helena Fourment in die van Herodias. Alhoewel het stuk een aanzienlijke handeling met tal van personages voorstelt, schilderde Rubens het evenals zijne *Kindermoord* en zijn latere Susanna's in kleine figuren, omdat de jicht hem belette werken van groote afmeting aan te vatten; maar niettegenstaande zijne bescheiden maat, heeft het de waarde van een zijner groote werken. Het behoorde waarschijnlijk in de XVIIe eeuw aan Sandrart en is nu in bezit van den heer Herman Linde. Herhaaldelijk werd het in grooter afmetingen nageschilderd.

GENRESTUKKEN. — In zijne laatste levensjaren waagde Rubens, de schepper van zoovele grootsche werken, zich op een geheel ander gebied, zoo goed als nieuw voor hem, het genre, en deed het als immer op meesterlijke wijze. In zijne werken van vroeger kennen wij in dit vak alleen *de Liefde en den Wijn* (*Œuvre*. Nr 833) uit het stedelijk Museum van Genua. Wellicht behoorde *de Soldaat, de Sinjora en de oude vrouw* (*Œuvre*. Nr 842), die Sandrart bezat, eveneens tot zijn Italiaanschen tijd. In de jaren 1635-1640 koos hij tot onderwerp van een heel reeks stukken tooneelen uit het leven van de voorname lieden en van de boeren. Geheel nieuw was in onze school die soort van werken niet. Vinckeboons had meer dan eens in zijn landschappen en in zijn adellijke perken groepen van heeren en dames afgebeeld; Pieter Breughel de Oude had tooneelen uit het leven der boeren geschilderd en Adriaan Brouwer deed niets anders. Rubens hield veel van deze beide laatste schilders; van den eersten bezat hij in zijn eigen verzameling veertien stuks, van den tweeden zeventien. Geen van al deze volgde hij echter na; in zijn afbeeldingen uit het alledaagsche leven van zijn tijd nam hij alleen de natuur, de waarheid tot leidster, gaf hij weer wat hij gezien had en zooals hij het zag. Ongetwijfeld had zijn verblijf te Elewijt invloed op deze keus, want al deze stukken bracht hij voort in de jaren, waarin ook zijn meeste natuurgezichten ontstonden. In sommige zijner landschappen zien wij voorname gezelschappen of pretmakende boeren aan den gang: zoo in *het Landschap met de jokkende paren* uit het Museum te Weenen (*Œuvre*. Nr 1190), in *het Landschap met het Toornooi* uit den Louvre (*Œuvre*. Nr 845), zoo nog in *den Boerendans* te Madrid (*Œuvre*. Nr 838).

DE CONVERSATIE A LA MODE. — Een dezer genrestukken en het beroemdste van allen, stelt een voornaam gezelschap voor, zich vermeiende met kout en minnekozen en dans in een heerlijken tuin (*Œuvre*. Nr 835). Een paar voortgestuwd door den Minnegod, staat gereed om een dans te beginnen; een ander paar zit op den grond vertrouwelijk te praten, zij met den arm op de knie van haren cavalier en met het lieve hoofdje op de hand, droomerig genietende de zoete woorden, die hij haar toespreekt. In het midden zit een groep van drie dames, die een vierde uitnoodigen om zich bij haar te zetten; naast elk der drie ziet men een liefdegoodje en

bij het viertal staat een heer, die een guitaar in de hand houdt. Aan de rechterzijde daalt een paar arm aan arm een trap af om zich bij den middelgroep te gaan voegen. Al deze menschen zijn jong, schoon, levenslustig, de vrouwen weelderig van vorm, de heeren hoofsch van manieren ; hunne kleedij is rijk van stof en kleur ; de omgeving is tooverachtig schoon : eene fontein, waarvan de wateren in stralen omhoog spuiten en van bekken tot bekken neervallen, een looverprieel met rozen bespikkeld, een paviljoen met rijk gebeeldhouwden ingang en dan verder het gezicht op een natuur die er als een vorstelijke tuin uitziet. De avond daalt neer, het licht verzacht, de schaduwen zijn wazig: kalmte en droomerij hangen in de lucht. Het gemoed verteedert en wordt vatbaar voor alle zachtere gewaarwordingen en edele genietingen : en het gezelschap doorleeft die zalige stonden, smaakt het geluk van schoon te zijn en ontwikkeld, beminnende en bemind. Men kan zich geen heerlijker schouwspel, geen fraaier menschen en ook geen prachtiger schildering denken. De bekoorlijkheid van het warme avondlicht, dat het tooneel in mollige tinten hult, de rijkdom van de kleedij weergegeven in al hare bontheid en al de speling harer flonkeringen en weerschijnen, het donzige vleesch der vrouwen : alles drukt zoo goed uit dat Rubens de bekoorlijkheid en de poëzie van dit wereldsche tooneel gevoelde en er behagen in vond zijn genot aan andere mede te deelen.



EEN MAN DIE EEN VROUW OMARMT — Studie voor de Conversatie à la mode (Museum Fodor, Amsterdam).

De Conversatie à la mode, zoo heette het stuk in Rubens' tijd ; een gezellig partijtje in voornamen kring, zouden wij het heeten. De kunstenaar dacht klaarblijkelijk aan een tooneel dat hij kon gezien hebben, aan de een of ander *Conversazione* in een Italiaansch paleis ; hij heeft die herinnering uit den vreemde omgedicht in een tooneel uit het eigen land. Zoo zullen de bijeenkomsten in de wereld, waar men het leven plezierig wist te slijten, er wel niet uitgezien hebben, maar zoo vatte hij het op. Het gezelschap waarin hij verkeerde en dat hij hier weergaf, was een zeer beschaafde en verfijnde kring, zwierig in zijn kleedij, hoofsch in zijne manieren, niet al te streng in zijn handel en wandel ; de menschen op wie pater Poirters doelde wanneer hij hekelend vertelde hoe zij hunnen dag doorbrachten :

Dan gingh-men in 't prieel, oft met een jachtjen varen,
Om nieuwen appetijt te scheppen uyt de baren,
Oft wel in een karos soo gingh-men naer den noen
Den Tour van à la Mod' Venus processi doen,
Soo quam den avondt aen, dan ginck het op een singhen,
Dan ginck het heel den nacht op danssen en op springhen,
Op losse vrijerij die qualijck dient gheseydt. (1)

Wij zijn overtuigd dat de zusters en broeders van Helena Fourment met hunne mannen

(1) PATER POIRTERS : *Het masker van de wereld afgetrokken.* Blz. 272.



De Conversatie a la mode
(Museum, Madrid)



en vrouwen voor de personages van het stuk geposeerd hebben. Wij treffen ze nog wel in andere werken aan en zijne jonge tweede vrouw herkent men gemakkelijk in de dame, die nevens haren heer op den grond gezeten is met den elleboog op zijne knie.

Rubens schilderde het stuk meer dan eens; het voornaamste, datgene wat wij beschrijven, bevindt zich in het koninklijk Museum te Madrid; het werd gekocht door Filips IV, maar wij weten niet juist wanneer; bij den dood des konings hing het in zijn slaapkamer. In de nalatenschap van Rubens bevond zich een stuk, genaamd *Conversatie à la mode* (*Œuvre.* Nr 836), zonder twijfel hetzelfde onderwerp behandelende als dat van Madrid; maar het was op paneel geschilderd en dus verschillende van het hooger beschreven werk, dat op doek is; het werd door Helena Fourment aanvaard voor 120 gulden. Wij vinden het terug in den inventaris van het sterfhuis van Albertus Rubens, opgemaakt den 6en December 1657. Waarschijnlijk is het datgene, dat uit de verzameling Pastrana overgegaan is in bezit van baron Edmond de Rotschild te Parijs. Het is in glanzende fluweelige kleuren geschilderd en wij meenen het aan Rubens te mogen toeschrijven, alhoewel hieromtrent twijfel geopperd werd. Het stemt in hoofdzaak overeen met het vorige exemplaar, alleenlijk bevinden er zich hier drie personages meer op den voorgrond, een heer en twee dames; de personages uit den achtergrond daarentegen ontbreken; ook in de bijzaken zijn afwijkingen op te merken.



HERDER EN HERDERIN (Ermitage, St-Petersburg).

Een tweede doek bevond zich in Rubens' nalatenschap « begonst van een Conversatie à la Mode. » Het werd verkocht tegen drie ponden Vlaamsch (18 gulden) aan den heer Commis Maes te Brussel.

Rubens teekende nog eens hetzelfde onderwerp, alweer met aanzienlijke afwijkingen, voor den houtsnijder Jegher. Talrijke studiën, naar het leven geteekend voor personages van het werk, bevinden zich in den Louvre, in het Museum van Frankfort, in het Museum Fodor te Amsterdam en in de verzameling Heseltine te Londen (*Œuvre.* Nrs 1477-1487).

Weinig stukken van Rubens vonden zooveel bijval als *de Conversatie à la Mode;* het Museum van Dresden bezit een miniatuurachtig fijne kopie, langen tijd aangezien voor een werk van Rubens; in de galerijen te Potsdam en te Weenen, in het koninklijk paleis te Napels en in tal van bijzondere verzamelingen vindt men er andere oude kopieën van.

Dit is het eenige genrestuk door Rubens ontleend aan het leven der voorname lieden, aan het leven à la Mode, zooals men het noemde; in alle andere stukken kiest hij zijne personages uit de boerenklas.

DE HERDER DIE EEN HERDERIN OMHELST EN ANDERE. — Zoo is *de Herder die een Herderin omhelst* uit de Pinakotheek te Munchen (*Œuvre.* Nr 840): een stuk, waarin de ruwe hartstocht

van den natuurmensch op onverbloemde wijze wordt afgebeeld. Het is van Rubens' hand en van zijn laatste levensjaren, waarschijnlijk van 1639, en niettemin zag hij er niet tegen op zich zelven in den verliefden saterachtigen herder en zijne jonge vrouw in de snoeperige herderin, die zich niet bijzonder boos maakt om den aanval, af te beelden. Het is waarschijnlijk de *Sylvia* uit de nalatenschap van Rubens, die gekocht werd voor den prins van Oranje door Balthasar van Engelen. Eene herhaling van minder waarde bevindt zich in het Museum l'Ermitage van St-Petersburg. Het stuk van Munchen is een werk van virtuositeit, een verheerlijking van het licht. De grond is guldenbruin, de hemel wattig, donkergroen en grijs, maar altijd zonder bestemde kleur, speelsch in halven toon gehouden, om daarop de lichtende deelen te laten uitkomen. Ook deze zijn murw geschilderd in kostelijke tinten, roomachtig blank en glimmend scharlaken rood op de herderin, met gulden schijnen in de haren en een witten band daarop. De herder is bruin met lichtweerkaatsingen van helderder gloed op het bovenlijf en op de knie, afstekende tegen de blankere huid der vrouw; het is een rijke harmonie van gulden en zilveren tinten, van donker en helder, die op elkander werken; van licht, dat opstraalt uit de schemering, opgroeit, klimt, alles doorglorende, alle schaduwen opetende.

In dezelfde nalatenschap bevonden zich nog een *Zwitser met zijn meisje*, vergezeld door een Sater, onvoltooid werk op paneel, een stuk dat verloren is gegaan, en een troep Zwitsers, die de boeren dwingen hun eten en geld te geven (*Œuvre*. Nr 844). Dit laatste stuk meende Waagen gevonden te hebben in de verzameling van graaf Dunmore. Een soortgelijke samenstelling is ons bekend door een gravuur van Frans van den Wyngaerde. Eene met deze gravuur overeenstemmende schilderij werd onlangs aangeworven door den heer Somzée te Brussel. Dit werk schijnt wel van Rubens' hand en van zijne laatste jaren te zijn, alhoewel het zonderling van handeling en ongemeen van kleur is.

Nog bevond zich in Rubens' sterfhuis een *Dans van Italiaansche Boeren*, die aan den koning van Spanje verkocht werd tegen 800 gulden en nu aan het Museum te Madrid toehoort (*Œuvre*. Nr 838), een prachtig klein stuk, zeer stout van beweging, schitterend van kleur, met een sterke licht- en bruin-werking. Een tweede dans van Italiaansche boeren werd in de verdeeling van Rubens' nalatenschap toegewezen aan Helena Fourment; wellicht is het de schets van het vorige stuk, nu toehoorende aan de Academie van Schoone Kunsten te Weenen (*Œuvre*. Nr 838bis) of de herhaling van eene andere hand, nu in bezit van consul Weber te Hamburg (*Œuvre*. Nr 839).

Verder een stuk van allegorischen aard, maar in de bewerking tot het genre behoorende, namelijk *Een oude vrouw met brandende kaars*, die in gemoedelijken vorm dezelfde vergelijking van het leven te zien geeft als Lucretius in zijne gekende verzen: « de menschen gaan in korten tijd voorbij en als de loopers in de renbaan geven zij elkander de toorts des levens over. » Nevens het oude moedertje ziet men toch een jongen, die zijne kaars aan de hare aansteekt. Het stuk hoorde in 1855 aan lord Feversham toe; wij weten niet waar het zich nu bevindt. De gravuur, die er van bestaat, gaat door als aangelegd door Rubens zelven en voltooid door Pontius. Nog altijd in Rubens' nalatenschap vinden wij een *Boerengevecht*, gemaakt naar eene teekening van den ouden Breughel (*Œuvre*. Nr 843). Dit zal wel het stuk zijn, dat door Vorsterman gegraveerd werd naar een werk van Peter Breughel en waarin men vijf boeren aan het vechten ziet: een hunner slaat met een dorschvlegel een anderen op het hoofd, deze laatste is gewapend met een vork en werpt eene vrouw omver, een derde tracht den vlegel tegen te houden, een vierde heft een pot in de hoogte, de laatste wordt op eenigen afstand gezien. De

schilderij kennen wij niet, maar oude kopieën vindt men er van in de Museums te Dresden en te Weenen.

De Boerenkermis. — Verreweg het belangrijkste onder de boerenstukken is de *Boerenkermis* uit den Louvre (*Œuvre*. Nr 837). Het is de schildering van het volksvermaak in al zijn ruwheid, in al zijne bandeloosheid; niet juist, vermoeden wij, zooals Rubens het gezien maar zooals hij het zich verbeeld heeft. Hij heeft een kermis te Elewijt of in de buurt bijgewoond; hij heeft er tooneelen gadegeslagen, die hem troffen door hunne woestheid, maar ook door de kracht in die grofheid, door de stoutheid der beweging in die losgelaten dierlijke naturen. En wanneer hij zich voor zijn paneel zette om dit alles weer te geven zag hij die volkspret zich vervormen in eene grootsche ontvouwing van menschelijke kracht, in een geweldigen kamp om de vrouw, in een uitbarsting van hartstocht, die deze oermenschen maakte tot een soort van helden. En zooals hij korts te voren het feest der Grieksche Venus en de liefdebedrijvingen van Saters en boschmenschen had bezongen, hief hij nu het lied aan der Vlaamsche boeren-Venus en schiep het epos der ongebondenheid. Wanneer men vergelijkt wat de boerenschilders vóór hem en na hem van soortgelijke onderwerpen gemaakt hebben, staat hij hoog boven hen allen in zijne reuzenmacht. Teniers is dan een jonker met handschoenen en kanten kraag, die de lustige kermisjongens aardig vindt en er een soort van theaterboeren van maakt; Brouwer's menschen zijn suf en verkreupeld; Jan Steen laat de zijne kluchten spelen en van Ostade is sentimenteel; Rubens' boeren zijn forsch van bouw, gloeiend van drift, niets ontziende, alles overweldigende, almachtig in het rijk der brasserij. Zij kunnen een honderdtal bijeen zijn in het open veld, met een herberg aan de eene zijde, eenige boomen daarvoor en onder dezer loof een paar speellieden. Een groep slingert voort in wilden rondendans, een deel heeft afzonderlijke koppels gevormd. De mannen sluiten de vrouwen in de armen, kronkelen zich rond haar, grijpen ze gulzig om den hals, om de borst, om de lenden, lichten ze op, werpen ze op den grond, willen ze veroveren en bezitten. En de weelderig gebouwde boerin laat zich buit maken, geeft zich over zonder strijd, plooit mede, kust tegen, is even jolig en uitgelaten als de man. Links bij de herberg is men aan het drinken; oude mannen verbroederen met de kan in de hand; een vrouw giet het volle glas in den mond van een achterover geworpen jongen; een kerel heeft genoeg, een andere te veel gedronken; de zuigelingen slurpen aan de gezwollen borst der moeder; een vrouw is neergehurkt in een hoek en verricht daar wat de boeren in de hoeken van Teniers' schilderijen doen. En dit tooneel van wilde beweging, van matelooze uitspatting, is gehuld in een dampkring van matte zonnigheid, lichter rechts, vaster links, zonder schittering, maar warm en haast zonder schaduw. De forsche kleuren, de rooden van verschillende kracht overheerschen, lichter groen en blauw in gebroken tonen komen er bij en verzachten door hunne mildheid wat het schouwspel te ruw mocht hebben.

Het stuk is in of omstreeks 1636 en geheel van 's meesters hand geschilderd; reeds in 1685 werd het door den koning van Frankrijk gekocht en sedertdien bleef het in het bezit van vorst of land.

Werken voor den koning van Spanje. — De voornaamste liefhebber van Rubens' werken in den loop der laatste jaren zijns levens, was de koning van Spanje. Toen de kunstenaar in 1628 naar Madrid vertrok, nam hij acht schilderijen mede, die Filips IV hem besteld had. Tijdens zijn verblijf aldaar vervaardigde hij er misschien een dertigtal andere. In den inventaris der verzameling van den koning van Spanje, in 1636 opgesteld, vinden wij er 20

vermeld, die uit Vlaanderen aangebracht werden voor de koningin en die de koning liet plaatsen in de zaal vóór zijn slaapkamer, waar hij placht het avondmaal te gebruiken. Zij waren voor een deel van Rubens' hand, voor een deel door hem en zijn leerlingen of alleen door zijne medewerkers geschilderd; het zijn : *Diana op jacht* door Rubens, twee *Keukenstukken* door Snijders, *Ceres en Pan* door Rubens en Snijders, twee doeken verbeeldende *de Vijf Zinnen* door Rubens en Jan Breughel, twee *Vlaamsche Bruiloften*, een *Vlaamsch huis met het hof van de Infante, de Markies van Brussel*, een *Vlaamsch huis met de Infante en een met den Aartshertog*, eene *Vlaamsche hoeve*, een *Zeeslag bij de kust*, twee *Landschappen met soldaten*, *het Leven van den mensch*, *het Testament* en *de Begrafenis*, *het Beleg van een sterkte in Vlaanderen*, een *Vrouw met een zichel* door Rubens en Snijders (1). Het tijdstip waarop deze stukken in Madrid zijn aangeland, is voor het grootste deel hunner onbekend.

Van de stukken van Rubens, vermeld in deze lijst, bevinden zich tegenwoordig in het Museum te Madrid : *Ceres en Pan* (Nr 1593 van het Museum), door Rubens in 1628 medegebracht *(Œuvre.* Nr 584), *de Vijf Zinnen* (1237 en 1238), een *Vlaamsch huis met de Infante en den Aartshertog* (1604, 1605) ; deze laatste zijn de portretten van de infante Isabella met het kasteel van Mariemont en dat van aartshertog Albertus met het kasteel van Tervueren *(Œuvre.* Nrs 874, 968); al de andere zijn onbekend of zijn verloren gegaan.



HERKULES NAAR DEN OLYMPUS VARENDE
Schets (Mevrouw Errera, Brussel).

Het blijkt niet dat Rubens in de eerste jaren na zijn terugkeer uit Londen eenig werk voor den koning van Spanje hebbe vervaardigd ; maar bij de aankomst van den Kardinaal-infant veranderde dit. Den 21en April 1636 verzond de landvoogd reeds met andere geschenken, voor zijn broeder den koning, een tent in tapijtwerk in goud en zijde, waarvan de patronen door Rubens gemaakt waren ; misschien wel, zooals wij aanstipten, de tapijtwerken verbeeldende de *Geschiedenis van Achilles.*

DE GEDAANTEVERWISSELINGEN VAN OVIDIUS. — Van dan af volgden de bestellingen druk op elkander. In 1636 ontving prins Ferdinand van zijn broeder opdracht door Rubens tal van schilderingen te laten maken voor zijn jachtslot la Torre de la Parada, gelegen op drie mijlen afstand van Madrid. Met het bouwen van dit kasteel was men begonnen in dit jaar, onder de leiding van Jan-Baptist Crescenzio, markies van Las Torres, en naar de aanduidingen van den koning zelven. Filips IV wilde het geheel door Vlaamsche schilders laten versieren en die versiering moest hoofdzakelijk uit schilderijen bestaan. De muren van twaalf zalen, vier in de beneden-, acht in de bovenverdieping, moesten met mythologische stukken bekleed worden. Tusschen en boven de vensters en de deuren zouden Dieren- en Jachtstukken van Paul De Vos komen. De koning liet een programma opstellen van de onderwerpen uit de fabelleer, die moesten behandeld worden en die aan Ovidius' Herscheppingen ontleend waren (*Œuvre.* Nrs 501-556).

(1) CRUZADA Y VILLAAMIL ; Op. cit. blz. 380.

DE BOERENKERMIS
(Louvre, Parijs)



Rubens werd met de uitvoering belast. Evenals in 1635, bij de Intrede van den Kardinaal-infant, liet hij zich door zijne leerlingen en door Antwerpsche schilders helpen in dit kolossale werk.

Den 20en November 1636 schreef Ferdinand aan zijn broeder: « Wat de schilderijen betreft, » die Uwe Majesteit mij gelast te laten maken voor den Toren, Rubens heeft er de bestelling » van ontvangen en hij bericht mij, dat hij reeds de hand aan eenige dezer gelegd heeft. Bij » mijn aankomst te Brussel zal ik Uwe Majesteit een uitvoeriger verslag zenden over de » vordering dezer werken en indien het Uwe Majesteit behaagt zal ik na Paschen naar Antwer- » pen gaan om er de uitvoering van te doen bespoedigen. » De Kardinaal-infant hield zijn woord, want den 28en April 1637 schreef Balthasar Moretus aan zijn briefwisselaar te Madrid, Jan van Vucht: « Syne Koninclycke Hoogheyt den Prince Cardinal is dese voorgaende weke » t'Antwerpen geweest, ende heeft wederom myne Druckerye met syne presentie vereert. » Maar de koning was zeer haastig en reeds vóór dien tijd, den 31en Januari van hetzelfde jaar, schreef zijn broeder naar Madrid: « Men werkt » met allen spoed aan de Antwerpsche schil- » deringen, ofschoon de vorst dezer dagen » eenige vertraging heeft veroorzaakt. Ik vrees » zeer dat het werk op de lange baan worde » geschoven, omdat Rubens geen bepaald » antwoord wil geven; hij belooft enkel dat » hij en de overige schilders geen uur tijds » zullen verliezen. Ik spoor hem aan zooveel » mogelijk en zal zelf gaan zien wanneer het » werk wat meer gevorderd is. » Het werk moest in het begin van 1637 aan den gang zijn, want den 14en Januari van dit jaar kocht Rubens bij Moretus een exemplaar der Metamorphosen van Ovidius met koperen platen. Het werd met ongeloofelijke vlugheid voortgezet en reeds den 21en Januari 1638 kon de Kardinaal-infant schrijven, dat het paspoort van den koning van Frankrijk was aangekomen, maar dat men nog wat wachten moest met het verzenden totdat de schilderijen gedroogd waren, anders zou men ze bederven met ze op te rollen. Rubens eischte nog een twintigtal dagen en de prins had moeten toegeven. De schilderijen werden den 11en Maart daaropvolgende verzonden over Parijs en kwamen op het einde der maand April te Madrid aan. Reeds den 9en December 1637 had Rubens 2500 gulden op rekening der geheele som van 10,000 gulden ontvangen; de overige 7500 gulden werden hem kort daarna uitbetaald, Volgens een bericht van den ambassadeur van Toscanen aan zijnen vorst geschreven, bestond de geheele zending uit 112 stukken, bestemd om niet alleen het jachthuis la Torre de la Parada maar ook nog het paleis van Buen-Retiro te versieren. La Torre de la Parada werd tijdens den Opvolgingsoorlog in 1710 verwoest en geplunderd; eenige schilderijen gingen daarbij verloren, de overgeblevene werden toen naar Buen-Retiro en later naar het Koninklijk Museum te Madrid overgebracht. Ook stukken van andere schilders versierden het koninklijk jachthuis. Een vroegere uitgaaf van den Catalogus van het Madridsch Museum vermeldt als zoodanige vier stukken van Velasquez, *den Cretin van Corla*, *Esopus*, *Menippus*, *den God Mars*, en wellicht ook de portretten van twee dwergen van Filips IV; vijf stukken



VENUS' GEBOORTE
Schets (Mevrouw Errera, Brussel).

van Carducci, *de Geboorte van Christus, O.-L.-V. Boodschap, het Bezoek aan Elisabeth, de Opdracht in den Tempel* en *O.-L.-V. Hemelvaart.* Ook de stukken door Rubens tijdens zijn eerste verblijf in Spanje gemaakt: *Heraclites, Democritus,* alsmede een *Saturnus,* een *Ganymedes* en een *Mercurius* werden daar geplaatst.

In zooverre wij het kunnen nagaan bestonden *de Omscheppingen van Ovidius* uit 56 stukken. Van deze bleven er 31 bewaard in het Museum te Madrid. Acht ervan zijn grootendeels door Rubens gemaakt of door hem hertoetst en zijn van nagenoeg gelijke grootte: *de Kamp der Lapithen en der Centauren* (Nr 1579 van het Museum te Madrid), *de Schaking van Proserpina* (Nr 1580), *het Feestmaal van Tereus* (Nr 1581), *Orpheus en Eurydice* (Nr 1588), *de Melkweg* (Nr 1589), *Mercurius en Argus* (Nr 1594), *Saturnus die een zijner zonen verslindt* (Nr 1599), *Ganymedes door Jupiter ontvoerd* (Nr 1600). Drie andere, ook door hem hertoetst, zijn kleiner: de *Godin Flora* (Nr 1596), *de Fortuin* (Nr 1595), *Mercurius* (Nr 1598).

Verder schilderde Jan van Eyck *den Val van Phaëton* (Museum te Madrid, Nr 1150) en waarschijnlijk ook *Apollo Diana achtervolgende* (Nr 1642); Jacob-Peter Gouwi: *Hippomenes en Atalanta* (Nr 1387), *de Nederlaag der Reuzen* (Nr 1388) en *den Val van Icarus* (Nr 1388a); Erasm Quellin: *den Dood van Eurydice* (Nr 1540), *Jason* (Nr 1541), *de Ontvoering van Europa* (Nr 1538), *Bacchus en Ariana* (Nr 1539) en *Cupido paardrijdende op een Dolfijn* (Nr 1542); van Thulden: *Orpheus de lier bespelende* (Nr 1776) en *de Uitvinding van het purper* (Nr 1792); Cornelis De Vos: *den Triomf van Bacchus* (Nr 1792), *Apollo en het serpent Python* (Nr 1793) en *Venus uit de Zee opdagende* (Nr 1794); Mathias Borrekens: *de Apotheose van Hercules* (Nr 1173); Jan Cossiers: *Jupiter en Lycaon* (Nr 1295), *Narcissus* (Nr 1297) en *Prometheus* (Nr 1296).

Rubens vervaardigde schetsen voor al deze schilderijen; een deel ervan zijn bewaard gebleven. Die van *Apollo en Marsyas, den Triomf van Hercules, den Val van Icarus, den Melkweg, Jupiter en Semele, het Gulden Vlies, de Geboorte van Venus, Apollo en het serpent Python, Arachne en Minerva, Atlas de wereld dragende, Canente dochter van Janus, Cephalus en Procris, Cupido te paard rijdende op een Dolfijn, Dedalus den doolhof uitvindende, de Ontvoering van Dejanira, Deucalion en Pyrrha, den Dood van Dido, de Ontvoering van Europa, Hercules Cerberus ketenende, den Dood van Hyacinthus, het Gevecht der Lapithen en der Centauren, Mercurius en Argus, den Val van Phaëton, Polyphemus, Prometheus met het vuur uit den hemel dalende, het Feestmaal van Tereus, den Val der Reuzen, Vertumnus en Pomona* waren over weinige jaren nog in de verzameling Pastrana te Madrid, maar zijn sedert dien verkocht en verspreid. *De Wedloop van Atalanta, Diana en Endymion, Orfeus en Eurydice, Perseus en Andromeda, de Schaking van Proserpina* bevinden zich in de verzameling van den hertog van Osuna te Madrid. *Cadmus en Minerva* was kort geleden nog in de verzameling van Sir Thomas Baring te Londen. *De Fortuin* hoort toe aan het koninklijk Museum te Berlijn. Uit de verzameling Pastrana zijn *de Val der Reuzen, de Kamp der Lapithen tegen de Centauren, Mercurius en Argus* overgegaan naar het Museum van Brussel; *de Triomf van Hercules, de Melkweg, de Geboorte van Venus, het Gulden Vlies* naar de verzameling van Mev. Errera te Brussel; *Apollo en Marsyas, Cupido te paard op een Dolfijn, Jupiter en Semele, de Val van Icarus* en *de Val van Phaëton* naar de verzameling van den graaf van Valencia te Madrid.

Rubens zelf schilderde niet geheel de doeken, die hij als zijn werk afzond, hij liet ze aanleggen door zijn leerlingen en hertoetste ze dan: diegene, waar hij het minst de hulp van andere bij inriep, zijn: *Mercurius en Argus, de Melkweg, het Feestmaal van Tereus* en *Saturnus die een zijner zonen verslindt.* Enkele: *de Kamp der Lapithen en der Centauren, de Schaking van Proserpina* hebben een groote dramatische kracht; andere weer zooals *de Melkweg* en *Mercurius*

en Argus zijn sierlijk van ineenzetting en uitgevoerd met lichte hand; maar alles te samen blijft het groote werk, zelfs in zijne beste deelen, decoratief van aard. Het legt niettemin en eens te meer getuigenis af van Rubens' behagen in de door en door menschelijke fabelleer van het heidensche godendom en van het gemak waarmede hij zich beweegt in de wereld geschapen door den dichterlijken zin van het meest ontwikkelde volk der wereld.

LAATSTE WERKEN VOOR FILIPS IV. — Deze aanzienlijke verzending van schilderijen was in April 1638 te Madrid aangeland en reeds vóór 30 Juni ontving de Kardinaal-infant last eene nieuwe reeks werken aan Rubens te bestellen. Den 11en December van hetzelfde jaar waren de schilderijen nog niet voltooid, maar den 27en Februari 1639 waren zij verzonden met de post. Rubens, schreef de infant, had ze met eigen hand gemaakt om tijd te winnen.

Den 22en Juni 1639 ontving prins Ferdinand alweer last van zijn koninklijken broeder aan Rubens en Snijders een reeks schilderingen te bestellen bestemd om de gewelfde zaal van het peleis, te Madrid, te versieren en verbeeldende waarschijnlijk jachten en andere dierenstukken. Zij waren achttien in getal en werden 10.000 gulden aan beide schilders betaald. Rubens had de personages, Snijders de dieren en de landschappen gemaakt. Acht dezer stukken werden in 1640 verzonden, acht andere den 4en Januari 1641, de twee laatste waren den 2en Juni van hetzelfde jaar te Madrid aangekomen.

Buiten deze achttien stukken werden er nog vier groote aan Rubens alleen besteld : de onderwerpen waren : *Hercules (Œuvre.* Nr 625), *Perseus en Andromeda (Œuvre.* Nr 668), *de Ontvoering der Sabijnsche vrouwen* (*Œuvre.* Nr 806) en *de Verzoening der Romeinen en der Sabijnen* (*Œuvre.* Nr 807). Zij werden 4200 gulden betaald aan Rubens' erfgenamen in 1640. Het laatste der vier was afgewerkt toen de meester stierf, de andere waren geschetst of verder gevorderd. De erfgenamen gelastten Jordaens *den Hercules* en *de Andromeda* af te maken en betaalden hem 240 gulden. *De Ontvoering der Sabijnsche vrouwen* werd door een onbekenden leerling voltooid.

Ongelukkiglijk zijn de meeste der werken aan den koning geleverd verloren gegaan. Van *de Omscheppingen van Ovidius* alleen is een goed deel bewaard gebleven ; van de stukken in 1638 besteld kennen wij er slechts één met zekerheid, *het Oordeel van Paris* (*Œuvre.* Nr 662), dat toehoort aan het Museum te Madrid. Het was voltooid den 27en Februari 1639 en de Kardinaal-infant schreef dien dag aan zijn broeder, dat de post het niet zou vervoeren, omdat het te groot was, maar dat hij zou zorgen dat de gewone boodschapper het medename : « Zonder » eenigen twijfel, voegde hij er bij, is het het beste stuk dat Rubens ooit maakte. Het heeft slechts » één gebrek namelijk dat de godinnen te naakt zijn, maar het is niet mogelijk geweest den » schilder over te halen dit te veranderen, hij houdt staande dat dit zoo moet zijn opdat men » beter de waarde der schildering zie. Venus staat in het midden ; het is een welgelukt portret » zijner eigen echtgenoote, die zonder twijfel de schoonste vrouw is van deze landen. » Deze lof der schilderij is niet overdreven, het is een stuk geheel in den blanken lichtglans van Rubens' laatste jaren met zijn heerlijke naakte vrouwengestalten, een wonder van malsche weelderige vleezigheid.

Van de achttien stukken in samenwerking met Snijders gemaakt is niets behouden. Deze laatste werd nog belast met het volledigen der versiering van la Torre de la Parada. De Piles schreef toch in de zeventiende eeuw : « In Spanje, in la Torre de la Parada, op drie mijlen » afstand van Madrid, ziet men tal van schilderingen getrokken uit de Omscheppingen van » Ovidius en, daar deze schilderingen zoo geschikt zijn dat er groote ledige ruimten tusschen

» in blijven, heeft Snijders in die ruimten dierenspelen geschilderd. » Geen twijfel of deze schilderingen zijn verloren gegaan bij de verwoesting van het paleis in 1710.

Van de vier groote stukken, die aan Rubens terzelfder tijd als deze achttien besteld waren is er één enkel *Perseus en Andromeda* (*Œuvre.* Nr 668) overgebleven, het hoort toe aan het koninklijk Museum te Madrid en is een der volmaakste werken van Rubens. Jordaens heeft het voltooid zooals wij zagen, en moeilijk is het te erkennen wat zijn aandeel in het stuk is: de naakte arm en het hoofd van Perseus, de liefdegoodjes, die in de hoogte zweven, zijn door hem afgewerkt, maar hij heeft zijn penseeling zoo goed met die van Rubens weten te versmelten dat



MERCURIUS DOODT ARGUS (Museum, Madrid).

beide haast niet uit elkander te onderscheiden zijn. De Andromeda is wel van Rubens' hand en wellicht de schoonste vrouw die hij ooit schilderde; zij is vastgeklonken aan de rots, met de armen boven het hoofd geheven, haar kroezelig goudblond haar fladdert op in den wind, een lichte draperij glijdt achter haar weg en wordt om haar midden geworpen. Hare vormen zijn van bevallige weelderigheid, het vleesch heeft den blonden glans en de dunne doorschijnende schaduwen, die de beste werken uit den tijd van 's meesters grootste helderheid kenmerken. Het fluweelige van de jonge vrouw, de fijnheid, waarmede zij getoetst is, zijn inderdaad verrukkelijk. En niet alleen de penseeling ook de houding en de uitdrukking zijn wonderschoon: het eenigszins achterover geworpen bovenlijf heeft een eigenaardigen zwaai, de opgeheven armen vormen om het hoofd een bewogen en bekoorlijke omlijsting. Andromeda heeft haren redder gezien, haar hart klopt hem te gemoet en op hare lippen zweeft een glimlach, die in een kus gaat eindigen. Rubens was in zijn laatste levensjaar, in zijn laatste levensdagen, toen hij ze schilderde en nooit maakte hij iets jeugdigers en frisschers.

Indien de schilderij van Madrid ons niet met volle zekerheid laat oordeelen over hetgeen de *Perseus en Andromeda* was toen Rubens stierf vinden wij een stelliger bewijs van wat hij

nog vermocht te scheppen in een ander figuur van zijn laatste jaren, dat een studie of een tweede exemplaar was van de glansende vrouwenfiguur uit de schilderij van Madrid, evenals van de Minerva uit het *Oordeel van Paris* te Londen en te Dresden. Het is *de Andromeda* uit het Museum van Berlijn (*Œuvre.* N[r] 667), die zich in Rubens' nalatenschap bevond en naar Helena Fourment geschilderd is. Andromeda staat ook hier met de handen boven het hoofd in dezelfde bevallige houding, haar vleesch is malsch en blond, met zachte doorschijnende schaduwen. Het heerlijke figuur komt op het gebroken licht van den achtergrond en de helder gekleurde roode



De Bruiloft van Thetis en Peleus — Schets (Heseltine, Londen).

en witte draperijen op den voorgrond in wonderschoone straling uit. Dit stuk ging na Rubens' dood achtervolgens over in het bezit van Albertus Rubens en van den hertog van Richelieu.

De koning was nog niet voldaan met de tientallen stukken, die hij aan Rubens besteld en van hem ontvangen had. Toen de meester gestorven was en vóór de kunstschatten, die hij naliet, in het openbaar te koop werden geboden, gelastte hij don Francisco de Contreras y Rojas, juweelenbewaarder van den Kardinaal-infant, een keus uit de werken, vermeld in den inventaris zijner nalatenschap, te koopen en zoo kwamen er nog twee en dertig stukken in zijn bezit, voor welke hij 27.100 gulden betaalde. Onder deze bevonden er zich zeventien van Rubens' hand: *een Zaligmaker met de wereld in de hand,* een teekening naar den *Sint Petrus den martelaar, Calisto, Acteon, Venus en Adonis, Europa, Venus met Cupido, de Bacchanaal* en *de Offerande aan Venus,* allen naar Tiziano; verder *Naakte Nymfen en Saters, O.-L.-V. met Sint Joris, een Troep Zwitsers, een Dans van Italiaansche boeren, Christus met de Discipelen van Emaüs,* een *Sint Joris,* een *Hertenjacht* en *Drie Nymfen met een hoorn van Overvloed.*

Ook van deze stukken zijn de meeste verloren gegaan. Van de kopieën naar Tiziano bezit, zooals wij zagen, het Museum te Madrid nog *de Europa*, het Museum te Stockholm *de Bacchanaal* en *de Offerande aan Venus.* Van Rubens' eigen werken bevinden zich in het Museum te Madrid *de O.-L.-V. met Sint Joris of de Rust in Egypte, de Dans der Italiaansche Herders, Christus te Emaüs* en *Sint Joris het monster doodende.* Enkele van deze zijne schilderijen dagteekenen van vroeger tijden, zooals zijn *Sint Joris het monster doodende* en *de Drie Nymfen met een hoorn van Overvloed;* de meeste echter werden in zijn laatste jaren vervaardigd. Wij hebben ze reeds vroeger besproken; van een drietal hebben wij nog een woord te zeggen. *St-Joris of de Rust in Egypte (Œuvre.* Nr 179) is een allerliefst stukje, waar men O.-L.-V. ziet met het kindeken Jesus slapende op haren schoot. Twee heilige vrouwen beschouwen het wichtje, drie engeltjes spelen met een lam. Aan de uiterste linkerzijde ziet men Sint Joris, die een banier in de hand houdt en den draak onder de voeten trapt. Het stuk is gemaakt na 1635; de H. Joris en het looverprieel welke er in voorkomen, hebben veel overeenkomst met die welke wij zien in de schilderij uit Rubens' grafkapel. *De Christus te Emaüs* (*Œuvre.* Nr 345) onderscheidt zich door de warme tinten, die de ondergaande zon op het landschap en op de personages werpt. Het stuk *Naakte Nymfen met Saters (Œuvre.* Nr 649) is waarschijnlijk datgene wat het Museum van Madrid bezit onder nr 1587 en een weinig gewijzigde omwerking is van een stuk dat Rubens in Italië schilderde. Het is het merkwaardigste getuigenis over de totale hervorming, die 's meesters trant ondergaan heeft in den loop der tijden. Het oudere stuk (zie blz. 96) is geheel in den trant der antieke bas-reliefs en bezit de vastheid van teekening en kleuring, die wij in sommige schilderijen van zijnen eersten tijd aantreffen; in het jongere is alles leven, malschheid, licht en glans; van herinneringen aan de oudheid bestaat niets meer, alles is jong en jolig, zoowel de personages als de schildering.

Een der hovelingen, die Filips' liefhebberij kende, volgde haar in met den koning een stuk van zijn lievelingschilder te schenken: Miguel d'Olivares kocht in Rubens' sterfhuis het ruiterbeeld van den Kardinaal-infant *(Œuvre.* Nr 930) en de markies van Leganès bracht het den koning.

Wanneer wij de lijst doorloopen der werken van Rubens, welke het Museum van Madrid op dit oogenblik bezit, treffen wij er verscheiden aan, die niet voorkomen onder de stukken, waarvan wij weten dat zij door den koning gekocht werden. Wij vinden er zoo zeven: *Nymfen van Diana verrast door Saters* (1586), *Diana en Calisto* (1592), *de Drie Gratiën* (1591), een *Dooden Christus op den schoot zijner moeder* (1563), een *Godvruchtige daad van Rudolf I, graaf van Habsburg* (1566), *de Jacht van Atalanta en Meleager* (1583), *de Conversatie à la mode* (1611).

Geen twijfel of al deze werken werden door Filips IV aangekocht, vermits wij ze alle vermeld vinden in den inventaris zijner verzameling. Een dezer stukken bezat de koning reeds vóór 1636 *de Godvruchtige daad van Keizer Rudolf;* de andere moeten hem gezonden zijn tusschen dit jaar en 1640. De meeste ervan maakten waarschijnlijk deel van de bestelling, die de Kardinaal-infant in Juni 1638 ontving.

De *Diana en Calisto* (*Œuvre.* Nr 602) is misschien het stuk, dat onder den naam van *Calisto* vermeld wordt in den Catalogus der Nalatenschap van Rubens (Nr 43) als gekopieerd naar Tiziano, maar met zekerheid is dit niet te zeggen, daar het niet overeenkomt met de *Diana en Calisto,* die het Museum van Madrid van Tiziano bezit.

De Nymfen van Diana verrast door Saters (*Œuvre.* Nr 650) is een der meest bewogen tooneelen van Rubens; de gezellinnen der jachtgodin hebben hun kleed en sluier afgelegd en in hun prachtige naaktheid rusten zij uit: eenige zitten of liggen nog op den grond, andere zijn

opgestaan en vluchten voor de Saters, die komen aangeloopen en die grijpen wat zij kunnen in de snoeperige bende. Alles is heerlijk in het stuk: de poezelige vrouwenfiguren, het leven, de opgewektheid, de ontroering bij de aangevallenen, de verrassing bij de ontwakenden, de rustigheid bij de nog slapenden. Hier als in de stukken van denzelfden aard en tijd liet Rubens het landschap van den achtergrond en de bijzaken door helpers schilderen; hij zelf hertoetste die en maakte met eigen hand de figuren.

In *de Drie Gratiën* (*Œuvre.* Nr 613) belichaamde Rubens zijn ideaal der vrouwelijke schoonheid: jong van jaren en weelderig van vorm, blond van haar, blank van huid en zacht van aard, kinderlijk eenvoudig van gemoed, met een lichaam dat snoeperig en een ziel die maagdelijk onverdorven is. Hij plaatste zijne drie Gratiën in uiterst bevallige strengeling en in den meest afgewisselden stand: de eene haast heel langs voren, de andere van ter zijde, de derde langs achter gezien. Zij zijn verbonden door de armen, waarmede zij licht en teer elkander aanraken; een der voeten is opgelicht als gingen zij zich in beweging stellen. Zij zijn in natuurgrootte voorgesteld en hebben niet de glansende kleur der nymfen van het vorige stuk noch van de godinnen uit het *Oordeel van Paris* te Londen en te Madrid, maar toch immer de malsche blankheid der schilderingen van 's meesters laatste jaren. Het stuk wordt vermeld in den inventaris der kunstwerken door Rubens nagelaten (Nr 92), maar het komt niet voor in de lijst der stukken aangeworven voor den koning van Spanje; het valt echter niet te betwijfelen of Filips IV kocht het van de erfgenamen.

De *Doode Christus op den schoot zijner moeder (Œuvre.* Nr 320) komt uit het klooster van het Escuriaal, waar het de koning aan schonk en waar het de woning van den prior sierde. Filips IV hield klaarblijkelijk meer van mythologische dan van godsdienstige stukken. Het werk dagteekent uit de laatste jaren van den kunstenaar. Het is aangelegd om den dooden Heiland in volle licht te doen uitkomen tegen de drie andere personages, die in de schaduwe staan.

Van grooter belang en eigenaardigheid is *de Godvruchtige daad van Rudolf I* (*Œuvre.* Nr 815). De legende of de geschiedenis verhaalt, dat de graaf van Habsburg op jacht zijnde met zijn schildknaap in het bosch een priester met zijn koster ontmoette, die het H. Olijsel gingen brengen aan een zieke. Rudolf stapte van zijn paard af, liet er den priester plaats op nemen en leidde het zelf voort bij den toom; zijn schildknaap deed hetzelfde voor den koster. Het stuk is belangrijk omdat het het eenige is, waarin Rubens een humoristieke episode behandelt. De priester op het paard van den graaf is een statige figuur, kalm en ingetogen; de koster daarentegen heeft alle moeite van de wereld om zich op zijn ros te houden. Het dier gevoelt dat het bereden wordt door een ongeoefenden ruiter en plooit de achterpooten om zich van hem te ontlasten; de brave kerkbediende voelt zich bij die dreigende beweging hoegenaamd niet op zijn gemak; hij buigt voorover naar den nek van het paard, trekt de beenen in en laat zijn lantaarn los die openslaat, maar dien hij nog juist kan grijpen, wanneer hij op den grond gaat vallen. De angst en de drukte van den koster zijn oprecht koddig, zonder in een karikatuur te vervallen. Het stuk is bezadigder van kleur en licht dan die van de laatste jaren van Rubens; hij wilde ditmaal eenvoudiglijk een anecdote verhalen, die bijval moest hebben in het land van Sancho Pança, en deed het zonder grooten kleurenpraal. Wildens schilderde er het landschap bij en leverde hierin een zijner belangrijkste werken. Het stuk komt reeds voor in den inventaris van de paleizen van Filips IV, in 1636 opgemaakt, en werd tusschen 1630 en dit jaar vervaardigd.

PORTRETTEN. — Rubens schilderde in zijne laatste jaren nog verscheiden portretten.

Het belangrijkste is dat van den geleerde uit de Pinakotheek te Munchen (Nr 799), die niemand anders is dan Jan Brant, Rubens' schoonvader *(Œuvre.* Nr 1109). Het stuk draagt voor dagteekening « A° Sal. XVIcXXXV AETAT. LXXV. » Het is een krachtige levenslustige grijsaard, gezeten in een rooden armstoel; in de eene hand houdt hij een boek, de andere ligt op de leuning van zijn zetel; op een plank tegen den muur staan eenige boeken, wier leesbare titels zijn : *M. T. Ciceronis opera omnia* en *Commentarii C. Julii Caesaris.* Het gelaat is malsch van vleesch, rozig van huid, de korte haren recht opgestreken, de handen mollig, de uitdrukking goedig en scherpzinnig. Toen ik het de laatste maal zag, trof het mij dat de man, die zoo gaarne zijn boeken uitstalde, een van de geleerden van Rubens' omgeving en waarschijnlijk zijn schoonvader, Jan Brant, moest zijn ; de kleine opgaande oogen, eenigszins diepliggende in hunne holten, geven hem een treffende gelijkenis met Rubens' eerste vrouw. Datums en opschriften bevestigen volkomen mijne gissing. Jan Brant werd geboren den 30en September 1559, in 1635 was hij 75 jaar oud geworden. Zijn voornaamste werken zijn : *Elogia Ciceroniana Romanorum domi militiæque illustrium* en *Notæ politicæ et criticæ ad C. Julii Cæsaris Commentarios,* voorkomende in Gothofredus Jungermanus' uitgave van Julius Cæsar. (1)



ANDROMEDA (Museum, Berlijn).

Vijf der portretten uit dien tijd bevinden zich in het keizerlijk Museum te Weenen, Karel de Stoute (*Œuvre.* Nr 913), Keizer Maximiliaan I (*Œuvre.* Nr 990), een man met platten kraag (*Œuvre.* Nr 1131), een grijsaard met langen baard (*Œuvre.* Nr 1132) en een oude priester (*Œuvre.* Nr 1133) ; de twee eerste zijn echt meesterwerk, schitterende van hooge kleur en stralend van licht. Dan volgen een Dominnikaner monnik, toehoorende aan den heer Moltke te Kopenhagen (*Œuvre.* Nr 1092) en het portret van Nikolaas Rockox, dat wij kennen uit de gravuur van Pontius (*Œvre.* Nr 1035), het jaartal 1639 dragende.

Ook schilderde Rubens nog altijd met dezelfde liefde en hetzelfde talent, zijne jonge vrouw,

(1) *Rubens-Bulletijn.* V, blz. 115.



DE DRIE GRATIËN
(Museum, Madrid)

DE DRIE GRATIËN
(Museum, Madrid)



alleen, met hem of met hare kinderen; een enkel maal schilderde hij zich zelven; ook wel eens de kinderen uit zijn tweede huwelijk. Deze waren vier in getal: Clara-Joanna, die den 18en Januari 1632 ter wereld kwam; zij huwde Filips van Parys, heer van Merxem en Dambrugge, raadsheer, ontvanger-generaal der Staten van Brabant in het kwartier van Antwerpen en stierf den 24en Maart 1689: Frans, die geboren werd den 12en Juli 1633 en over de doopvont gehouden door Z. H. Frans van Moncada, markies van Aytona; in 1664 werd hij raadsheer in den Raad van Brabant; hij huwde den 27en Februari 1661 Susanna-Gratiana Charles en stierf te Brussel den 26en September 1678, zijn tweede zoon, Alexander-Joseph, die den 17en Februari 1752 te Mechelen stierf, was de laatste mannelijke afstammeling in rechte lijn van Rubens; Isabella-Helena, geboren den 3en Mei 1635, ongehuwd gestorven den 21en September 1652; Peter-Pauwel, geboren den 1en Maart 1637; hij werd priester en stierf te Turnhout den 9en Augustus 1684. Een vijfde kind, Constancia-Albertina, kwam ruim acht maanden na den dood haars vaders, den 3en Februari 1641, ter wereld.



HELENA FOURMENT MET EEN KIND OP DEN SCHOOT
(Pinakotheek, München).

De portretten van Helena Fourment uit Rubens' laatste levensjaren zijn niet enkel getuigenissen van liefde voor zijne jonge vrouw, het zijn juweelen van kunst en het valt moeilijk te zeggen wat het volmaakste is onder die meesterstukken. In het portret, dat het koninklijk Museum te 's Gravenhage bezit (*Œuvre.* Nr 936), beeldde hij haar af met blauwzijden kleed, zwart zijden mantel en pelzen kraag, een hoedje met witte struisvogelpluim; zij heeft witte zijde in de mouwspleten, witte parels in het haar, in de ooren en rond den hals en een takje rozen in de hand. Zij is twintig jaar oud en tot eene statige jonge vrouw opgegroeid, haar naakte hals en haar ontbloote borsten zijn melkwit; hare trekken zijn vaster geteekend; hare uitdrukking is droom-

achtig; haar lief gelaat, vol jeugd en leven, baadt in overvloedig licht. De kleur is rijk en zacht; met welbehagen heeft de meester de aangebedene gesierd, met kwistige en lichte hand blijde tintjes gelegd op haar rijke kleedij. Het Museum l'Ermitage te St-Petersburg bezit een studieteekening voor dit stuk (*Œuvre.* Nr 1505).

Anders ziet zij er uit in het portret dat baron Gaston de Rothschild te Parijs van haar bezit (*Œuvre.* Nr 938) en waar zij een jaar of wat ouder kan geworden zijn. Hare wezenstrekken zijn nu eenigszins gemagerd, zij is geheel in het zwart; op het hoofd draagt zij de zwarte falie met goud geboord naar Spaanschen trant; met de eene hand verwijdert zij het kapsel van voor haar gelaat en kijkt schalks ter zijde. De schildering is malsch van toets, vol leven. Het Museum van Dresden bezit er eene herhaling van (*Œuvre.* Nr 939).

In de latere portretten schildert Rubens zijne vrouw met één of meer harer kinderen. In een harer conterfeitsels, die de Pinakotheek te Munchen bezit (*Œuvre.* Nr 947), is Helena Fourment afgebeeld met Frans, haar oudste zoontje op den schoot; zij is gezeten op een tabouret tegen een balustrade, waarboven een kolom oprijst; aan deze is een draperij vastgemaakt; in den achtergrond ziet men het landschap. Het stuk is overheerlijk, het weerstraalt van het paarlenmoeren licht met den gouden en rooden schijn, waarin ook *de Moord der Onnoozele Kinderen* baadt. Helena's kleed is violet met gouden sieraden, haar bovenlijfje groen, haar hoed van blank vilt met rozige struisveder, haar stoel roodbruin; over haar gelaat rijst een fijne doorschijnende schemer. In de overige deelen zijn de schaduwen zeer smal, maar hier als in verscheiden van 's meesters allerlaatste werken worden de omtrekken met bruinrood nog al scherp geteekend. Het kind is geheel naakt en draagt enkel een zwart hoedje met witte pluim. De bonte kleuren der kleederen weerspiegelen op elkander en schijnen door elkaar. De witte gazen doek, die op haren schoot ligt, weerkaatst het groene van het lijfje; op den violetten rok loopen de roode weerschijnen van den stoel, die dan weer de kleur van den rok terugslaat. Bruingulden tinten glimmen overal, op het kleed der moeder, op het kussen van den stoel, op de gordijn, op de wolkjes en wisselen af met de zilverige tonen van het gazen doek, van de struisveder, van de haarlokken, en uit dit teere mengsel van kleur en licht, uit dit donzige waas komen het melkig blanke vleesch der moeder en het vaster glanzende kindje als edele kleinodiën te voorschijn: een lofzang gedicht in aanbidding voor de jonge moeder en het heerlijke jongetje. Het kindje, dat een paar jaren oud kan zijn, is de kleine Frans, geboren in 1633, zoodat het stuk van 1635 dagteekent.

De Louvre bezit een portret van Helena Fourment met hare oudste kinderen (*Œuvre.* Nr 948). Zij heeft den kleinen Frans op den schoot, het oudste dochtertje Clara-Joanna staat vóór haar links, rechts ziet men de handen van een jonger kind naar moeder uitgestoken. De schilderij is onafgewerkt, alleen de hoofden zijn tamelijk ver gevorderd. De ondergrond is aangelegd zooals Rubens dit placht te doen bij middel van een goudgele dun gewreven tint, waarop dan later de verschillende kleuren werden gelegd. Hier zijn de vleezen en kleedijen nog in denzelfden toon, maar sterker van licht; de schaduwen zijn in bistertint, onmiddellijk daarop liggen eenige roode plekken van het kleed der moeder en van het kussen, dat zij op haren schoot heeft. Ook in die onafgewerkte figuren, los en licht gewreven en getoetst, laat Rubens de meesterlijkheid bewonderen, waarmede hij leven en licht op het doek tooverde. De kinderen zijn de oudste van Helena Fourment. Clara-Joanna kan vijf jaar oud zijn, Frans drie en half, Isabella-Helena anderhalf jaar, zoodat het stuk in het begin van 1637 moet geschilderd zijn. Niet zooals men geneigd zou zijn te denken, en zooals ik zelf vroeger dacht, is de dood de voltooiing

komen verhinderen, de schilder heeft het werk zonder gekende reden ter zijde geschoven vooraleer het voltooid was.

In een groot stuk, dat baron Alphonse de Rothschild te Parijs bezit, heeft Rubens zijne vrouw ten voeten uit afgebeeld (*Œuvre.* Nr 945). Zij is in rijke zwarte satijnen kleederdracht, met een hoedje van eigenaardigen vorm, een omgekeerd schoteltje, waarboven in het midden een stengel oprijst, bekroond met een wolligen bol; zij draagt een wit gazen lijfje met wijde mouwen en violetten strikken; achter haar komt een page. Zij treedt uit een grootsch gebouw; vóór haar strekt zich de straat uit, waarin een koets komt aangereden. Helena Fourment staat in helder blanken en stevig zwarten toon op den warmen achtergrond; hare houding is eenvoudig en bevallig; het jongetje achter haar is in het rood gekleed met witten halskraag en houdt zijn zwarten hoed met zeer breede randen in de hand. Het is haar oudste zoontje Frans, die zes jaar kan zijn, zoodat het werk moet dagteekenen van 1639. Ook hier zijn de omtrekken van het gelaat sterk en donker afgeteekend. De Pinakotheek te Munchen bezit het borstbeeld van dit portret (*Œuvre.* Nr 946).

Er bestaat een merkwaardig stuk, dat ons beter dan eenig ander de kinderen van Helena Fourment, de vier oudste ten minste, leert kennen. Het is een waterverfschildering, toehoorende aan de verzameling van den koning van Engeland in Windsor-Castle. De kleinen staan er op afgebeeld voor een geopende arcade, met uitzicht op het veld. De oudste dochter gaat voorop, zij kan zes jaar oud zijn, zoodat het stuk in de eerste maanden van 1638 moet gemaakt zijn; zij draagt een grooten witten voorschoot en witten kraag op een roos kleed; de haren, gescheiden te midden van het voorhoofd, hangen langs de wangen tot in den hals. Zij heeft de groote oogen en het klein mondje van moeder, maar zij is ronder en voller van gezicht; zij geeft een hand aan haar broertje Frans. Deze is een allerliefst kind; met groote wonderschoone oogen, de lippen als engelenvleugeltjes der moeder en haar fijne spitse kin, zijn haar is laag op het voorhoofd tot tegen de wenkbrauwen neergekamd en hangt in zware krullen over zijn ooren tot op zijn schouders; een groote witte kraag, een los grijs jakje met een riem over de borst, een rood manteltje op den rug, een broek met geborduurden rand en rozetten op de schoenen maken zijn kleedij uit; in de neerhangende hand houdt hij zijn hoed met breeden boord en pluim. Het tweede meisje, Isabella-Helena, geeft een hand aan den kleinen Peter-Pauwel; zij is gekleed als hare zuster. De kleinste jongen draagt nog een valhoed en leidt een hobbelpaard bij den toom. Een kindermeid wijst den kleinsten den weg; een statige keukenmeid, met een mandje vol fruit, sluit den optocht. Het stuk heet van Fruytiers geschilderd te zijn en de gegrondheid der toekenning wordt bewezen door een post uit de rekening van het sterfhuis, luidende: « Aen Fruytiers, schilder, betaelt tgene dat hem noch quam van de lyste ende van tgelas van » de kinderen. 6 gulden 12 stuivers. » Het komt mij voor dat Fruytiers zijn waterverfschildering maakte naar een verloren gegaan stuk van Rubens, zoo geheel toch stemt het overeen met den trant van den meester. De groep werd gegraveerd door P. J. Tassaert.

Waarschijnlijk ook zijn het de drie oudste kinderen van Helena Fourment, die afgebeeld zijn op een andere gravuur van P. J. Tassaert, waar men een jongen op een grooten hond ziet zitten, dien zijne oudere zuster bij den halsband houdt, terwijl een kind in de loopmand met den staart van den hond trekt. Constantijn Huygens, de zoon, teekende in zijn dagboek aan op 28 Augustus 1696, dat hij « twee carr-paarden gaf voor een schilderije van eenen Martins, die » geseght wierdt geleert te hebben van Rubbens, daer in quamen 3 van sijne kinderen en » eenen grooten hondt daer der een van op-klom, en het andere wesende een meisje, den

— hondt, daer sij mede speelden, vasthield. (1) Wij kennen deze schilderij, die in de verleden eeuw aan J. Bertels van Antwerpen toehoorde, alleen door de gravuur en deze geeft niet heel nauwkeurig de trekken der kleine personages weer, genoeg echter om te laten besluiten dat hier wel degelijk Rubens' kinderen zijn afgebeeld.

Nu wij deze met zekerheid kennen, zijn zij ook gemakkelijk weer te vinden op de schilderijen. Zooals wij zegden staan de twee oudste op een schilderij van den Louvre afgebeeld; kleine Frans zit op den schoot zijner moeder in een harer portretten dat de Pinakotheek te Munchen bezit; hij volgt haar als page in het stuk dat aan baron Alphonse de Rothschild te Parijs toehoort; het zal wel haar eerste kind zijn dat de moeder aan den leiband houdt in het andere werk bij denzelfden eigenaar, waar men beide ouders op de wandeling ziet (*Œuvre.* Nr 1052). Men herkent nog zeer duidelijk Frans Rubens met de keukenmeid in een stuk, dat toehoort aan markies van Bute en gegraveerd werd door R. Earlom (*Œuvre.* Nr 1054). Wij vonden denzelfden jongen nog weer op den schoot der O.-L.-Vrouw in de H. Familie, die het Museum van Keulen bezit (*Œuvre.* Nr 229). En eindelijk herkennen wij den knaap in het allerliefste portret bij den graaf van Radnor te Longford Castle (*Œuvre.* Nr 1039) met zijne lange krullen, zijne groote glimmende oogen, zijn sierlijk jakje van kleinen jonker, als altijd zijn hoed met breeden rand en met gele en roode pluim in de hand houdende, zoo stil en geestig, zoo gezond en weelderig, zoo geheel zijn moeder en klaarblijkelijk de lieveling zijns vaders.



HELENA FOURMENT MET HARE KINDEREN
(Louvre, Parijs).

Behalve de stukken waarin hij zich afbeeldde met Helena Fourment, schilderde Rubens zich zelven nog eens en wel wanneer hij zijn veegen toestand voelde. Het stuk bevindt zich in het keizerlijk Museum te Weenen (*Œuvre.* Nr 1049); het stelt den kunstenaar voor toen hij de zestig reeds overschreden had. Hij wordt tot aan de knieën gezien; nog draagt hij den breedgeranden hoed zwierig en schuins op het hoofd, de mantel is hem om de borst geslagen en de boord ervan wordt opgelicht door het zwaard, waarop de eene hand rust. Hij houdt zich nog ruiterlijk en flink, maar zijn gelaat is vermagerd, zijn knevel en baard schijnen gedund en sluik geworden; zijn trekken zijn knokkelig, zijn kin is verscherpt en zijn oog, helaas! dat eens zoo vrank en helder keek, is nu mat en dof geworden; de schelen zakken er over, de hoeken zijn gerimpeld en het verslapt vel hangt er in zakken onder. De groote man is nog slechts de schim van wat hij eens was, lichamelijk ten minste, en schildert zich zelven af met aangrijpende waarheid. Hij voelde wat hij verloren had en vond er een bitter genoegen in het vast te stellen; hij

(1) *Journaal van Constantyn Huygens den zoon* (Uitgegeven door het Historisch Genootschap van Utrecht, II, 1877, Bz. 628-9).



RUBENS OP ZESTIGJARIGEN OUDERDOM
(Keizerlijk Museum, Weenen)



klaagt niet, roept geen medelijden in; hij vindt zich ook nog belangwekkend in dien toestand en bewijst het. De onstuimige, de heldhaftige is verzwakt en droomerig, hij geniet nog eens het zonnelicht, hij wikkelt zich in zijn mantel, dicht en warm, en kijkt eenigszins wantrouwend terzij als vreesde hij door gerucht en gewoel gestoord te worden. Het groote volle licht is hem te fel geworden: hij verkiest een koele helderheid overeenstemmende met zijn kalmer gemoed, met zijn vertraagden polsslag. Tot in dit werk, zeker een zijner allerlaatste, zegt hij duidelijk en met



Vier kinderen van Rubens en Helena Fourment — Naar een waterverfschildering van Fruytiers (Windsor Castle).

treffende juistheid wat hij zeggen wil. Hij had het met zorg voorbereid: de Louvre bezit een meesterlijke zwart-krijtteekening van het verzwakte, ziekelijke hoofd (*Œuvre*. Nr 1530).

Teekeningen voor Boekentitels. Behalve het verbazend groot getal schilderijen leverde Rubens in dien tijd nog verscheiden teekeningen voor de graveurs. Wij vermeldden reeds dat hij in 1638 twaalf hoofden van Grieksche en Romeinsche wijsgeeren, veldoversten en keizers liet graveeren naar grauwschilderingen door hem gemaakt (*Œuvre*. Nrs 1208-1219). In 1635 verscheen het verhaal der reis van den Kardinaal-infant van Spanje naar de Nederlanden, geschreven door Diego Aedo y Gallart: het boek kwam bij Jan Cnobbaert uit; Rubens teekende er een titelplaat voor, die bewaard wordt in South-Kensington Museum te Londen en gegraveerd werd door Marinus (*Œuvre*. Nr 1233). In 1638 teekende hij een titelblad voor het werk *Legatus* door Frederik van Marselaer; de teekening werd gegraveerd door Cornelis Galle den jonge (*Œuvre*. Nr 1287). Rubens schreef zelf een uitvoerige Latijnsche verklaring van de zinne-

beeldige beteekenis zijner teekening. Deze tekst wordt in zijn handschrift bewaard in de koninklijke bibliotheek van Brussel en werd, met eenige wijzigingen, die van Marselaer er zelf aan toebracht, (1) in den aanvang van het boek, dat eerst in 1666 verscheen, bij Moretus gedrukt. In 1639 gaf Hieronymus Verdussen *de Generale Legende der Heylighen* door Petrus Ribadineira en Heribertus Rosweydus uit; de titelplaat werd waarschijnlijk gegraveerd door Jan Collaert naar eene teekening van Rubens (*Œuvre.* Nr 1293).

Voor de Plantijnsche drukkerij leverde hij niet veel meer; in 1634-1636 teekende hij nog een titelplaat voor de werken van Justus Lipsius en een drukkersmerk in hetzelfde boek gebezigd. De beide oorspronkelijke teekeningen behooren aan het Museum Plantin-Moretus; het eerste werd gegraveerd in 1634, het tweede in 1636. Het werk verscheen eerst in 1637 (*Œuvre.* Nrs 1281-1282).

Te beginnen van dit laatste jaar leverde Rubens zelf geen teekeningen meer aan zijn vriend Balthasar Moretus; hij droeg de werken van dien aard op aan zijn geliefkoosden leerling Erasm Quellin en verschafte hem eene losse schets of eenige andere aanduiding, ofwel nog herzag hij zijn werk. Zoo werden gemaakt de titels van *Jean Boyvin, Le Siège de la Ville de Dole,* Plantin, 1638 (*Œuvre.* Nr 1249); *Hubertus Goltzius, Icones Imperatorum Romanorum,* Plantin, 1645 (*Œuvre.* Nr 1273); *Luitprandi Opera,* Plantin, 1640 (*Œuvre.* Nr 1284); *Mathieu de Morgues, Diverses pièces pour la Défense de la Royne-Mère du roy très-chrestien Louis XIII,* Plantin, 1637 (*Œuvre.* Nr 1290); *Bartholomeus de los Rios, de Hierarchia Mariana,* Plantin, 1641 (*Œuvre.* Nr 1294); *Caroli Neapolis, Anaptyxis ad Fastos Ovidii,* Plantin, 1638 (*Œuvre.* V, blz. 107). Quellin leverde nog andere titelplaten: *Philippus Chiffletius, Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini Canones et Decreta,* Plantin, 1640 (*Œuvre.* Nr 1263); *Balthasar Corderius, Expositio patrum Græcorum in psalmos,* Plantin, 1643 (*Œuvre.* V, blz. 70); *Max Goubau, Apostolicarum Pii quinti Pont. Max. Epistolarum libri quinque,* Plantin, 1640 (*Œuvre.* V, blz. 81); *Joannes Caramuel Lobkowitz, Philippus Prudens,* Plantin, 1639 (*Œuvre.* V, blz. 94); *Fr. Quaresmius, Terræ Sanctæ Elucidatio,* Plantin, 1639 (*Œuvre.* V, blz. 109), die aan Rubens werden toegeschreven, alhoewel uit het archief van het Museum Plantin-Moretus ten duidelijkste blijkt dat zij door Quellin geteekend en aan hem betaald zijn.

LEERLINGEN EN HELPERS.

Er was geen tijd in Rubens' leven, waarop hij zooveel voortbracht en zoo menige oorspronkelijke schepping van groote kunstwaarde; geen ook, waarin hij zich liet helpen door een zoo machtige schaar medewerkers. Bij het vervaardigen der versieringen voor de intrede van den Kardinaal-infant, bij het uitvoeren der *Omscheppingen van Ovidius* voor la Torre de la Parada, wierf hij het grootste deel der schilders van waarde in Antwerpen aan. Deze allen waren wel zijne leerlingen niet noch zijne gewone medewerkers, maar gaarne stelden zij zich op zijn verlangen onder zijne leiding. Van zijne gewone helpers uit de jaren 1630 tot 1640 hebben wij nog een woord te zeggen.

ERASM QUELLIN. — Erasm Quellin was in Rubens' laatste jaren zijn uitverkoren leerling. Hij werd geboren te Antwerpen den 19en September 1607 van een Luikschen vader, die zelf

(1) H. HYMANS: *Deux nouveaux autographes de Rubens* (Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres, etc. 1900. Blz. 674).

een beeldhouwer was; hij had voor broeders Arthus, den beroemden beeldhouwer, en Hubertus, den verdienstelijken graveur. In 1633-4 werd hij als meesterszoon in de St-Lucasgilde aanvaard; voor de Intrede van den Kardinaal-infant hielp hij Rubens bij het schilderen der Galerij van de Keizers en van het Tooneel van den Koophandel. Van dit oogenblik tot aan 's meesters dood werkte hij met hem mede aan zijne teekeningen, zooals wij zagen. Zonder eenigen twijfel leverde hij voor de *Omscheppingen van Ovidius* verscheidene stukken en in andere werken zal hij ook wel zijn meester ter zijde gestaan hebben. Alhoewel zelf geen groot kunstenaar had hij zich de manier van Rubens op treffende wijze eigen gemaakt en deze vond in hem een verdienstelijken en hoogst bruikbaren medewerker. Na 's meesters overlijden verving hij hem als stads ambtelijke schilder, zooals hij hem in de Plantijnsche drukkerij als teekenaar had vervangen. Hij schilderde de praalbogen voor de Intrede van aartshertog Leopold-Wilhelm in 1648; hetzelfde jaar schilderde hij het tooneel, waarop de Vrede van Munster in onze stad werd afgekondigd; in 1657, een praalboog voor de Intrede van don Juan van Oostenrijk; in 1660, het tooneel, waarop de verzoening tusschen Spanje en Frankrijk werd uitgeroepen en andere zulke werken meer. Hij was ook een gezocht schilder van altaarstukken en van portretten. Vele zulker werken vervaardigde hij, maar weinige zijn er van overgebleven. Hij stierf op 7 November 1678. Zijn regelmatig medewerken met Rubens staat vast, zonder dat men met juistheid kunne bepalen tot welke schilderijen hij de hand heeft geleend.

Abraham van Diepenbeeck. — De schilder, die in Rubens' laatste jaren het dichtst bij zijn trant kwam, is Abraham van Diepenbeeck. Hij werd geboren te 's Hertogenbosch in 1596; zijn vader was glasschilder en hij zelf beoefende lange jaren dit vak. In 1623 werkte hij reeds te Antwerpen als glasschilder; in 1636 verkreeg hij het poorterschap; twee jaar later werd hij als vrijmeester in de St-Lucasgilde aanvaard. Als glasschilder en als historieschilder bleef hij werkzaam tot aan zijn dood, die in 1675 voorviel. Zijn portret, door Jan Meyssens uitgegeven gedurende zijn leven en gegraveerd door Paul Pontius naar zijn eigen schildering, noemt hem een leerling van Rubens. Naar de letter zal dit wel niet waar geweest zijn; dat hij zijn trant volgde blijkt echter ten duidelijkste. Sommige stukken, zooals *de Clœlia* uit den Louvre en die uit het Museum te Berlijn en te Dresden werden beurtelings aan Rubens en aan hem toegeschreven; andere, zooals *de Vier Kerkvaders* uit het Museum, te Stockholm (*Œuvre.* N^r^ 368), laten een gelijken twijfel opkomen. Dat de beide kunstenaars wel eens samenwerkten, blijkt minstens uit het opschrift der plaat *de Wedstrijd van Neptunus en Minerva* (*Œuvre.* N^r^ 1232), gegraveerd door Pontius, naar Rubens' ontwerp en Abraham van Diepenbeeck's teekening.

Jan van den Hoecke. — Cornelis De Bie verzekert, dat Jan van den Hoecke Rubens tot meester had; het is best mogelijk, alhoewel zijn trant verraadt, dat hij ook van Dijck's invloed onderging. Hij werd geboren te Antwerpen in 1611 en kreeg zonder twijfel eerst les in de schilderkunst van Gaspar van den Hoecke, zijn vader. Wij weten dat zij met hun beiden den praalboog van Ferdinandus in 1635 schilderden. « Midts dabsentie van Jan Hoeck, tegenwoordich in Italien, » hertoetste Jordaens in 1637 twee groote doeken uit dien boog, welke men den Kardinaal-infant wilde aanbieden. Lang is hij dus in elk geval niet bij Rubens gebleven; na 1630 bij hem gekomen, verliet hij korts na 1635 de stad. Een feit, dat wij als bewijs voor zijn verwantschap met Rubens zouden kunnen aanhalen, is dat verscheiden gravuren, naar zijne schilderijen gemaakt, doorgaan als naar Rubens' werken gesneden zijnde. Na zijn terugkomst in zijn vaderland begaf hij zich naar Weenen, waar hij hofschilder werd van den aartshertog

Leopold-Wilhelm. Toen deze in 1647 als landvoogd naar onze gewesten kwam, bracht hij Jan van den Hoecke mede, die zich op nieuw te Antwerpen vestigde en daar overleed in 1651.

FRANS WOUTERS. — Menig schilder heeft bij Rubens gewerkt zonder dat wij er eenig stellig bewijs van leveren kunnen; een der weinigen, over wie het toeval ons voldoende ingelicht heeft, is Frans Wouters. Hij was geboren te Lier en gedoopt den 2en October 1612. Zijn vader deed hem in 1629 in de leer bij Pieter van Avont, den verdienstelijken kinderschilder. Maar in het begin van Juni 1634 verliet de jonge kunstenaar het werkhuis van zijn meester en van Avont beklaagde zich bij het Magistraat « dat Franchois Wouters, op sijn eyghen vromicheyt, sijnen dienst heeft verlaten, ende hem begheven op den winckel van mijnheer Rubens, nietteghenstaende dat hij hem ghemaeckt heeft een costelijck habijt, ter weerde wel van 13 ponden. » (1) Lang bleef hij echter niet bij zijnen nieuwen meester; hij begaf zich naar Duitschland en werd daar hofschilder van keizer Ferdinand II. In 1641 was hij te Antwerpen terug en werd daar gelast met het schatten van Rubens' nagelaten kunstwerken. Hij stierf in 1659. Niettegenstaande den weidschen titel dien hij droeg, is er ons weinig van hem overgebleven en dat weinige is dan nog van geen bijzonder hooge waarde.

VICTOR WOLFVOET EN ANDEREN. — Als leerling van Rubens wordt nog genoemd Victor Wolfvoet, die geheel in zijn trant schilderde, in 1612 geboren werd en in 1652 stierf. Slechts zeer enkele schilderijen zijn van hem bewaard gebleven. Een dezer, een *Hoofd van Medusa*, in het Museum te Dresden, stemt volkomen overeen met de behandeling van hetzelfde onderwerp door Rubens, dat aan het Rijksmuseum te Weenen toehoort. Hij was ook koopman van schilderijen en in zijne nalatenschap bevonden zich tal van kopieën naar Rubens, verscheiden schetsen van den meester, alsook eenige schilderijen van Wolfvoet's hand: *Sinte Catelijne*, een *Abundantie*, *de Roof der Sabijnen* en *de Verzoening der Sabijnen*, een *Jacht van Atalanta en Meleager*, een *Pastorelle*, *Mars en Venus*, *de Onthoofding van St-Paulus*, allen onderwerpen welke ook door Rubens behandeld werden.

Nog wordt door Cornelis De Bie Nicolaas van der Horst vermeld als zijnde bij Rubens in de leer geweest; hij was geboren te Antwerpen, werkte een tijd lang in Brussel en stierf daar in 1646. Hetzelfde getuigt De Bie van Lucas Franchois den jongere, in 1616 te Mechelen geboren, die later naar Frankrijk ging, in 1655 teruggekeerd was en in 1681 stierf. Ook nog van Jan Thomas, die te Yperen geboren werd in 1617, al vroeg naar Antwerpen kwam, daar Rubens' trant aannam en na 1654 die stad verliet om schilder te worden, eerst van den bisschop van Metz en later van den Duitschen keizer. Hij stierf te Weenen in 1673. Op het oogenblik van Rubens' overlijden werkte hij met den meester, de erfgenamen betaalden hem 90 gulden « voor dat hy int sterffhuys geschildert heeft. »

Aan Nicolas de la Morlette, schilder, wordt door de erfgenamen 300 gulden betaald « van dat hy de schilderyen vanden sterffhuyse versien heeft. » Aan Peeter Verhulst werden ook tien gulden betaald « doen hy int sterffhuys geschildert heeft. » Beide kunstenaars mogen dus ook als helpers van Rubens aangezien worden. Van den laatsten zegt Rubens, dat hij een der gemeenste schilders van de stad was en dat hij naar zijne teekening een Landschap met het Escuriaal schilderde. (2)

(1) 1 JOS VAN DEN BRANDEN: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Blz. 806.
(2) Brief van Rubens aan Gerbier, 15 Maart 1640.



Het Feestmaal van Herodias
(Hermann Linde)



Nog wel meer anderen worden er genoemd zonder ernstige gronden ; zoo vermeldt Filips Rubens uitdrukkelijk als leerling van zijn oom Jan Bronckhorst, die nooit te Antwerpen schijnt geweest te zijn. Van sommigen kwam alleen bij toeval de naam tot ons. Zoo vinden wij in een reeks van twaalf Romeinsche keizers (*Œuvre.* Nr 891) een stuk, dat geteekend is door Rubens (1619), een ander door Gaspar van den Hoecke (1622) en een door A. Jansen (1618). Van deze twee laatste is de eerste, Gaspar van den Hoecke, genoeg bekend, maar den andere treffen wij nergens aan, tenzij er Abraham Janssens mee bedoeld worde. Zoo nog lezen wij in een rekening van Balthasar Moretus, in dato 18 Februari 1632 (1) : « A Monsieur Petro Paulo Rubens par Peter » Boum son disciple. » Van dezen Peter Boum of liever Bom, weten wij niets verder dan dat hij meester in St-Lucasgilde werd in 1636-7 en dat zijne doodschuld in 1668-9 betaald werd. Den 10en Juli 1623 schrijft Peiresc aan Rubens, dat hij een brief meegeeft aan Maximiliaan, die hem gravuren heeft aangebracht en antieke marmerwerken voor hem geteekend heeft. Wie hij is weten wij niet, maar dat hij in dienst van Rubens was is stellig.



FRANS RUBENS — Teekening
(National Gallery, Londen).

LAATSTE LEVENSDAGEN.

In zijne laatste levensjaren genoot Rubens ruimschoots de vruchten van zijn langen, onvermoeiden arbeid ; zijn scheppingskracht bleef frisch, onverzwakt tot op het laatste oogenblik; hij ging op in den dood als in een apotheose. Den 15en April 1636 had de Kardinaal-infant hem tot zijn hofschilder benoemd met een jaarwedde van 500 gulden en, was hij niet meer in druk verkeer met het hof van Brussel zooals tijdens het leven der infante Isabella, zoo genoot hij toch in niet mindere mate de achting en de gunst van den nieuwen landvoogd. Voor den koning van Spanje, wij zagen het, kon hij geen werken genoeg voortbrengen ; hij was met Velasquez en wellicht meer dan deze de geliefkoosde schilder van den op kunst verzotten vorst. Bij Karel I van Engeland stond hij in blakende gunst; deze gaf nog den 3en April 1639 bevel hem een gouden ketting en eene medaille ter waarde van 300 pond sterling te zenden. Met het Fransche hof had hij alle betrekking afgebroken sedert de verbanning van Maria van Medici, maar met deze vorstin was hij altijd op den besten voet gebleven. Zelfs Frederik-Hendrik, de Stadhouder

(1) MAX ROOSES : *P. P. Rubens en Balthasar Moretus.* Blz. 126.

der Nederlanden, erkende zijne hooge gaven: den 2en Juli 1639 liet hij den Antwerpschen kunstenaar nog door tusschenkomst van Constantijn Huygens verzoeken een stuk voor hem te schilderen. Van den hertog van Toskanen ontving hij eene bestelling, in de laatste jaren zijns levens; uit Madrid, uit Praag, uit Keulen, uit alle steden van het eigen land vloeiden er hem toe. Hij had op heel de kunst van zijn tijd zijn stempel gedrukt en niet alleen de schilders van zijn stad en land namen hem tot voorbeeld, ook de beeldhouwers en de bouwmeesters erkenden hem als hunnen leider; de graveurs volgden hem en hem alleen als hun meester. Zij hadden zijne werken heel Europa door doen kennen en bewonderen en hij had hun vak een nieuw en forscher leven geschonken. De geschiedenis der kunst herdenkt geen zoo alles overheerschenden invloed, geen zoo onbeperkt gezag, geen zoo volledige zegepraal.

Hij had zich nu uit de politiek teruggetrokken, die hem meer zuurs dan zoets gebrouwen had, alhoewel in de staatszaken zijn raad nog immer gevraagd en aangehoord werd. Er was den man, die zich zoo ijverig en goed gekweten had van zijn vaderlandsche taak en wiens eenige teleurstelling in zijn leven het was geweest in zijn pogen ten bate zijner medeburgers niet gelukt te zijn, ten minste in zijn laatste jaren een zekere voldoening voorbehouden; er gleed een straal van gewettigde hoop door de donkere wolken, die de toekomst zoo akelig kleurden. Met den jongen landvoogd was een heel nieuwe kracht opgetreden; de overwinnaar van Nordlingen was opgewassen om het hoofd te bieden aan den prins van Oranje en inderdaad hij dwong de vijandelijke legers tot staan en achteruitwijken; in hetzelfde boek, door van Thulden naar Rubens gegraveerd, waarin de geboeide Scaldis zijn noodkreet liet horen, mocht ook de jubelende triomfkreet over den zegepraal van Calloo aangeheven worden. Rubens zelf bevestigde het. « Hier zijn de staatszaken van uitzicht veranderd, schreef hij den 16en Augustus 1635 aan zijn vriend Peiresc; van verweerders zijn wij aanvallers geworden in den oorlog, zoodat in plaats van, als voor weinige weken, zestig duizend vijanden te hebben in het hartje van Brabant, wij voor het oogenblik meester zijn van het veld met een gelijk getal soldaten. Door de inneming van Schenckenschans hebben wij de sleutels der Betuwe en der Veluwe in de handen en wij jagen den vijand angst en schrik aan, zonder Artois en Henegouwen te moeten berooven van hunne troepen, die gereed zijn elken vijandelijken aanval af te slaan. » Maar korts na Rubens stierf de Kardinaal-infant, jong nog, zijn werk onvoltooid latende en de ellende verergerde na zijn heengaan. Den glorierijken meester bleef echter het harteleed gespaard de vernedering en de opoffering van de stad en het land, die hem zoo nauw aan het hart lagen, bezegeld te zien.

Hij had een veel bewogen leven achter zich en voelde nu meer dan ooit behoefte aan kalmte en rust te midden van een kleinen vriendenkring, in zijn werkhuis en aan den huiselijken aard. « Ik ben een man van den vrede, schrijft hij aan zijn vriend Peiresc in denzelfden brief van 16 Augustus 1635, en ik verfoei als de pest de processen en elk ander soort van oneenigheden; ik houd het ervoor dat de eerste wensch van elk eerlijk man moet wezen zijne gerustheid van geest in het openbaar en in het huiselijk leven te kunnen genieten en diensten te bewijzen als het mogelijk is zonder iemand schade toe te brengen. » Met Gevartius, Rockox, Balthasar Moretus was hij nog altijd ten nauwste bevriend. Met Peiresc wisselde hij van tijd tot tijd nog brieven, waarin hij niet meer sprak over de politiek, maar wel over kunsten en wetenschappen, en zoowel over de kunst der eerste Christenen als over die der Antieken; hij handelde met hem ook onder andere over de anatomie van het oog, den microscoop en de gedurige beweging, een vraagstuk dat toen veler geest bezighield. Dat zijne belangstelling in de kunst van over de Alpen voortduurde tot in zijn laatste jaren blijkt uit zijn brief van 1 Augustus 1637 aan

Junius, die hem met een exemplaar van zijn *de Pictura veterum* vereerd had. Hij spreekt zijne hooge waardeering over het boek uit, maar voegt er den wensch bij, dat ook de geschiedenis der Italiaansche kunst een geschiedschrijver mochte vinden. Niet alleen om zijn eigen vak bekreunde hij zich; zijne weetgierigheid was algemeen en Philippe Chifflet mocht met rede van hem zeggen dat hij de geleerdste schilder der wereld was. (1) Gevartius getuigde in het grafschrift, dat hij voor den overleden kunstenaar opstelde, dat hij de Apelles zijner eeuw verdiende genoemd te worden, niet alleen om de gaven waardoor hij als kunstenaar uitblonk, maar ook om zijne kennis van de oude geschiedenis, van de letterkunde en van allerlei wetenschappen. Dit getuigenis zijner vrienden wordt bevestigd door zijn briefwisseling; wij weten het ook uit de samenstelling zijner bibliotheek.

RUBENS' BIBLIOTHEEK. — In de registers der Plantijnsche drukkerij staat aangeteekend welke boeken zijn vriend Balthasar hem leverde, te rekenen van 1613 tot 1640; hij zal er ook wel elders gekocht hebben, maar genoeg zijn er bekend om ons te laten oordeelen over den aard dergene, welke hij las en studeerde. Hij kocht groote plaatwerken over dier- en plantenkunde, over natuurkunde, over penningkunde, over geschiedenis, over schoone kunsten, verschillende uitgaven van Latijnsche klassieken en Latijnsche vertalingen van Grieksche schrijvers, kleine en groote schriften over de politiek van den dag. Hij las geen Grieksch, maar Latijn, Italiaansch en Fransch; slechts één Nederlandsch werk vinden wij vermeld op zijne rekeningen, de *Emblemata* van Jacob Cats, in 1620 gekocht. Hij schafte zich regelmatig een exemplaar der Plantijnsche uitgaven aan, voor welke hij de titelplaten teekende. In 1637 zien wij hem nog een ontzaglijk aantal historieboeken koopen, de *Scriptores rerum Germanicarum*, 6 deelen in-folio, de *Annales imperatorum romanorum et byzantinorum*, *Cæsarum Vitæ*, *Historia rerum persicarum*, *Historiæ Francorum scriptores*. De twee volgende jaren koopt hij niets, in Februari 1640 koopt hij nog de *Galeria Giustiniana* en, veeg voorteeken, den 24[en] Maart van hetzelfde jaar gaat zijn zoon Albertus naar den boekwinkel van Moretus een Getijdenboek *Officium B. Mariæ* en een ander gebedenboek *Litaniæ Sacræ* halen. Dat zijne bibliotheek aanzienlijk moet geweest zijn, blijkt uit het feit dat het sterfhuis zes gulden betaalde om ze te laten inventarieeren.

ZIJNE VERZAMELINGEN. — Zijn lust voor kunstwerken van velerlei aard bleef hem bij tot het laatste; zijn huis was een echt Museum, waar hij voor zich zelven en zijne vrienden aangenaam tijdverdrijf in overvloed vond. Hij had geene verzameling van antiek beeldhouwwerk meer aangelegd nadat hij aan den hertog van Buckingham verkocht had wat hij in 1625 bezat; maar hij was getrouw gebleven aan zijn oude liefhebberij voor gesneden steenen, en vermeerderde voortdurend zijne rijke verzameling van agaten en ringen.

Zijn voornaamste kunstschat was echter zijne verzameling schilderijen. De inventaris, die ervan gemaakt werd na zijnen dood, vermeldde er 319, waaronder 94 oorspronkelijke door hem zelven. De overige waren door Italiaansche en Vlaamsche of Hollandsche meesters. Tiziano was nog altijd verreweg zijn uitverkorene: hij bezat 9 schilderijen van zijn hand (2), 32 kopieën, die hij zelf naar de werken van den grooten Venitianer gemaakt had en waaronder 23 portretten waren. Van Tintoretto bezat hij 5 stuks en eene kopie door hem zelven gemaakt; van Rafaël bezat hij één portret en 8 kopieën, ook door hem vervaardigd; van Paul Veronese

(1) Brief aan Balthasar Moretus van 6 Juni 1640 (*Rubens-Bulletijn*, I, blz. 218).

(2) De inventaris zijner nalatenschap geeft er elf op, maar twee ervan, *de Salvator met den wereldbol in de hand* en de teekening van *St-Pieter Martelaar* werden aan Filips IV verkocht als kopieën door Rubens naar Tiziano gemaakt.

4 schilderijen en 2 teekeningen; van de Duitsche meesters had hij één Albrecht Durer, 3 Holbeins, 4 Elsheimers; van elk onzer eigen oude schilders had hij één of meer werken: twee portretten door Jan van Eyck, één stuk door Hugo van der Goes, één door Quinten Massijs, 2 door Willem Key, één door Antonio Moro, 3 door Frans Floris. Vooral Pieter Breughel de oude viel in zijn smaak: van hem bezat hij 12 stuks. Onder de moderne meesters was Adriaan Brouwer zijn lieveling: van hem had hij 17 schilderijen; verder van van Dijck 10, allen, meenen wij, uit zijnen vroegsten tijd; van Jordaens 3; van zijne medewerkers Frans Snijders, Paul De Vos, Jan Breughel, Wildens had hij enkele stukken; van Frans Ykens had hij er 6. Onder de jongere Hollandsche meesters moet hij bijzonder genoegen gevonden hebben in Cornelis Saftleven, van wien hij minstens 8 stukken bezat; in 4 dezer had hij zelf de figuren geschilderd.



P. P. Rubens — Teekening. Studie voor zijn portret op zestigjarigen ouderdom (Louvre, Parijs).

In het koopen van anderer werken liet Rubens zich klaarblijkelijk geleiden door de voortreffelijkheid van het koloriet zijner kunstmakkers. Tiziano bij de Italianen, Elsheimer bij de Duitschen, de oude Breughel en Brouwer bij de Vlamingen, waren zijne uitverkorenen. Wat zijn oog verblijdde was de rijke, hooge kleur van den eene, de warme glans, de fijne tintenspeling bij den andere. Men heeft wel eens beweerd dat Brouwer invloed op hem zou geoefend hebben en dat hij na dezes voorbeeld op het einde zijns levens diens losseren trant en gebroken weerschijnende kleuren zou aangenomen hebben. Wij gelooven dat Rubens vatbaar was voor alle indrukken en voor alle lessen en dat hij even goed iets kan geleerd hebben van Brouwer als van Tiziano. Hij was blijkbaar evenzeer ingenomen met den Vlaamschen schilder van kroegen en boeren als met den Italiaanschen verheerlijker van hemelingen en vorsten. Brouwer liet zich in den winter van 1631 als vrijmeester in de St-Lucasgilde opschrijven. Nog vóór hij te Antwerpen gekomen was kocht Rubens een zijner schilderijen en den 4en Maart 1632 bevestigt hij voor den notaris dat hij sinds een jaar dit stuk, een *Boerendans*, in zijn bezit heeft. Maar daaruit afleiden dat Rubens na 1630 zijn trant zou veranderd hebben om Brouwer na te volgen is een louter verzinsel. Onze meester ontwikkelde zich en vervormde zich geleidelijk en regelmatig van zijne eerste jaren na zijn terugkeer uit Italië tot aan zijn dood, van zijn *Afdoening* uit de O.-L.-V.-kerk tot zijn *O.-L.-V. met Heiligen* uit St-Jacobs te Antwerpen. Zijne laatste manier, die welke hij van Brouwer zou geleerd hebben, vinden wij reeds ten duidelijkste in zijne *Aanbidding der Koningen* uit het Museum van Antwerpen, geschilderd in 1625; daar is reeds de penseeling dun en doorzichtig, de kleuren gebroken, op elkander weerspiegelend. Lange

jaren vooraleer Rubens Brouwer leerde kennen, schilderde hij dus in zijnen aard. Na 1630 gaat hij voort zijn trant te wijzigen, hij wordt immer blanker en blonder; hij blijft hoog van toon alhoewel hij zijn kleuren niet meer bij groote vakken legt. Dit zijn zeker geen kenmerken van den schilder der kroegen, wiens toon gulden en wiens kleur dun en schaarsch was. Rubens kon bij hem even goed als bij Breughel aard hebben leeren vinden in de schildering van boerenfeesten, maar tusschen zijn dorpskermis en hun tooneelen van dorpszeden ligt er een afgrond.

ZIJN HUISHOUDEN. — Rubens was nu schatrijk: hij bezat een paleis in de stad, een kasteel op den buiten; zijn huishouden was op grooten voet ingericht: hij hield drie meiden onder welke een keukenmeid, een huisknecht, een verfvrijver en twee koetsiers; hij had drie paarden op stal. Zijn leven was eenvoudig en geregeld. Hij placht elken morgen, verhaalt zijn neef Filips, de eerste mis bij te wonen, dan stelde hij zich aan het werk, gedurende hetwelk hij zich uit het een of ander boek liet voorlezen. Hij bezocht weinig gezelschap, dronk of speelde nooit en onderhield zich alleen met uitgelezen vrienden over ernstige zaken. Zijn eenig tijdverdrijf was een wandeling te paard of een uurtje doorgebracht in zijne kostelijke verzameling van gesneden steenen. Hij was geacht van groot en klein en genoot toen reeds de populariteit, die na twee en een halve eeuw geen oogenblik verzwakt is. Rondom zich zag hij de zonen van zijn eerste huwelijk tot mannen opgroeien en een heele schaar kleuters rond zijne jonge vrouw drentelen. Maar zijne gezondheid nam af van jaar tot jaar en weldra van dag tot dag.

ZIJNE ZIEKTE. — Hij was sedert jaren sterk onderhevig aan de jicht, zooals zijn neef Filips het in zijn levenschets aanstipt. Wij weten het ook wel van elders: het eerste bericht ervan treffen wij aan in een brief van 22 januari 1627, dien hij aan Pierre Dupuy schrijft. Hij had eenige dagen in Parijs doorgebracht, was daar ziek geworden en thuis gekomen meldde hij: « Het ongeval aan mijn voet heeft voortgeduurd tot Péronne en dan is het langzamerhand » gebeterd. Bij mijn aankomst te Brussel was ik geheel genezen. Met Gods gratie ben ik er nu » geheel van verlost; moge de hemel mij in het vervolg behoeden voor de bezoeken en » plagerijen van dien huiselijken vijand en mocht ik hem aan de Fransche grens achtergelaten » hebben. » Van tijd tot tijd leed hij echter aan nieuwe aanvallen. Den 29en December 1628 schreef hij uit Madrid aan Gevartius: « Ick ben dese voorleden daeghen seer sieck gheweest » van flessijn en cortsen. » Hij werd daar genezen door zekeren Fabrizio Valguarnera, een kerel van zeer verdacht allooi, die zich edelman en doctor in de Rechten noemde, zich met geneeskunst bezighield en liefhebberde in kunstzaken. Rubens had hem uit erkentenis een schilderij van zijn hand beloofd en bood hem, ter voldoening van die belofte, den 20en Juni 1631 een *Aanbidding der Koningen* aan, 7 tot 8 voet hoog en breed (1), waarschijnlijk die welke hij later aan Anna van Severdonck verkocht voor de kerk der Witte Nonnen te Leuven (*Œuvre.* Nr 176). In September 1635 had de jicht hem een maand lang te bed gehouden. In October daaropvolgende moest hij de zee oversteken om de zolderstukken van Whitehall te gaan plaatsen; hij ondernam echter de reis niet, omdat, schreef Gerbier aan den secretaris Windebank, hij zoo hopeloos ziek was. In 1637 werd hij zoodanig geplaagd door hetzelfde euvel aan de hand, dat hij geen kleine teekeningen voor de graveurs meer kon maken, noch de werken zijner plaatsnijders hertoetsen, zooals Balthasar Moretus aan zijn neef Frans van Ravelingen den 8en April van dit jaar schreef. Ernstige gevolgen had dit alles toen nog niet, want in 1638 was hij over-

(1) *Rubens-Bulletijn.* III, blz. 206.

laden met werk en leverde meer dan ooit. Hij moet echter dan weer ziek geweest zijn, want Mathieu de Morgues, schreef den 24[en] October van dit jaar uit Brussel aan Filips Chifflet : « De Heer Rubens gaat beter, men verwacht hem in deze stad » (1). Het jaar daaropvolgende begon zijn toestand te verergeren. In een brief, dien Constantijn Huyghens hem den 2[en] Juli 1639 schreef, lezen wij : « Z. H. (prins Frederik Hendrik) heeft zich verheugd te vernemen dat gij uit een zware ziekte zijt opgestaan en weer het penseel ter hand hebt kunnen nemen. » Inderdaad in de maand Februari had hij zijnen oudsten zoon naar Brussel gezonden om hem te vervangen, daar hij uit hoofde van flerecijn niet kon « compareren in persone. » In April daaropvolgende belette hem de jicht in de rechterhand zijn handteeken te zetten. (2) In den zomer ging hij echter nog naar zijn kasteel. Daar ook leed hij aan zijne ziekte en werd gemeesterd door twee Mechelsche geneesheeren. Rubens begreep toen dat het tijd werd schikkingen te nemen betreffende de toekomst van vrouw en kinderen. In de huwelijksvoorwaarden met Helena Fourment den 4[en] December 1630, twee dagen voor hun huwelijk, gesloten, had hij aan zijne jonge bruid in geval hun huwelijk kinderloos moest blijven en de man eerst kwam te sterven een som van twee en veertig duizend gulden verzekerd. In 1631 maakten de echtgenooten een eerste testament; den 16[en] September 1639 werd door beiden een codicille onderteekend, waarbij al zijn kinderen van het eerste en tweede huwelijk hoofdsgewijze gelijkelijk werden bedeeld in de nalatenschap hunner ouders. Denzelfden dag deed hij nieuwe voogden in plaats der overledene benoemen voor zijn zoon Nicolaas, die nog minderjarig was.

Dit alles laat vermoeden dat hij zijn nakend einde voorzag. Naderhand kwam er weer beternis, want in het begin van 1640 en tot in de maand Mei, de laatste zijns levens, is hij in onderhandeling met Gerbier en Scaglia over zolderschilderingen uit te voeren in een kamer van het paleis van Karel I, een werk, waarover te gelijker tijd Jordaens werd aangesproken. Maar de schijn was bedriegelijk, de aanvallen van de jicht kwamen en gingen, maar verergden voortdurend. Den 5[en] April berichtte de Kardinaal-infant aan den koning van Spanje dat Rubens lam is aan de handen en dat er weinig hoop bestaat dat hij nog ooit zou schilderen; maar acht dagen later is hij weer beter en Gerbier schrijft hem dan, dat hij met groote vreugde een langen brief van hem had ontvangen, waaruit bleek dat het nog zoo erg niet gesteld was met zijn gezondheid als men gezegd had, vermits de letters nog zoo goed gemaakt waren als hadde hij geen pijn aan de hand. Maar geheel week de ziekte niet meer. Vier dagen later schreef Rubens zelf aan den beroemden beeldhouwer Frans Duquesnoy, dat hij gaarne het beeld van den H. Andreas, dat zijn landgenoot in de St. Pieterskerk te Rome had geplaatst zou gaan bewonderen, maar dat zijn ouderdom en de jicht, die hem machteloos maakte, het hem niet toelieten. Zoo ging het nog eenigen tijd voort met beurtelings verbeteren en verergeren. Den 21[en] April schreef Gerbier aan den koning van Engeland, dat Rubens lam was; den tweeden Mei berichtte de Kardinaal-infant aan den koning echter weer dat de zieke aan de beterhand was en hem beloofd had tegen Paschen de groote schilderijen en de tien kleine af te maken. Nog in den loop derzelfde maand echter voelde hij dat zijn dagen geteld waren.

ZIJN TESTAMENT. — Den 27[en] Mei liet hij notaris Guyot roepen en maakte met Helena Fourment een laatste testament. Hij schonk haar alles wat de stedelijke rechten hem toelieten haar te vermaken : de helft zijner goederen, een kindsgedeelte, haar deel in de gewonnen

(1) AUG. CASTAN : *Opinion des Érudits de l'Autriche.* Blz. 43.
(2) F. JOS. VAN DEN BRANDEN : Op. cit. blz. 578.

goederen en nog bijzondere legaten. Al zijne kinderen van het eerste en tweede huwelijk werden op gelijken rang gesteld: aan Albertus schonk hij zijne boeken, aan hem en aan Nikolaas schonk hij als voorgifte zijne verzameling van agaten en medailles. Verder liet hij aan enkele personen schilderijen na en deed eenige legaten aan de kerken en aan de armen. Hij bepaalde uitdrukkelijk dat zijne teekeningen alleenlijk zouden mogen verkocht worden wanneer zijn jongste kind achttien jaar oud zou zijn en indien geen zijner zonen schilder mocht worden of geen zijner dochters met een vermaarden schilder trouwen. Moest dit wel gebeuren dan zouden zij dezen geschonken worden.

ZIJN DOOD. — Het gevaar verergerde met den dag en wat de kunst vermocht werd aangewend om het af te weren. Twee Antwerpsche geneesheeren, doctor Lazarus Marquis en doctor Spinosa stonden hem bij; twee heelmeesters of barbiers, meester Hendrick en meester Hans Daepe, meesterden en cureerden zijn voet; uit Brussel werden hem geneesheeren, waarschijnlijk die van den Prins-Kardinaal, gezonden om te zien of hunne wetenschap nog iets vermocht. Twee apothekers, Peeter van den Broeck en J. B. Despontain, leverden hem de medicamenten en de eerste daarenboven zeker water tegen het flerecijn. Niets baatte. « De heer Peter « Rubens is doodelijk ziek, » schreef Gerbier den 31[en] Mei aan William Murray en denzelfden dag meldt hij aan den koning van Engeland : « Sedert ik dezen brief eindigde brengt men mij « de tijding van Rubens' dood. » Den 2[en] Juni schreef hij aan Inigo Jones « Rubens is voor drie « dagen gestorven aan een zinking die hem op het hart gevallen is; » (1) in andere woorden tengevolge der ingeslagen jicht. De groote kunstenaar overleed op Woensdag 30[en] Mei 1640 rond den middag. « Hij is daarboven de modellen gaan aanschouwen van zoovele schoone « tafereelen die hij voortgebracht heeft, » schreef de Abbé de St. Germain veertien dagen later aan Balthasar Moretus. « Waarlijk, antwoordde deze, onze stad heeft veel verloren door zijn « afsterven, en ik persoonlijk, verlies in hem een mijner beste vrienden. »

Veel langer lijkredenen werden er niet gesproken of geschreven. Men leefde toen in geen tijd van dagbladen of tijdschriften. De eenige loftuiging ter eere van den overledene, die wij kennen, is een verzenstuk van vervaarlijke hoogdravendheid voorkomende in Alexander van Fornenbergh's *Den Antwerpschen Protheus*. Het slot der rijmelarij zou echter doen gelooven dat er wel meer geschreven werden :

De Rijmer-Gheesten, Die hun Kloecke Veersen Schrijven,
En veel Gheleerdt Ghedicht, op Hooghe Toonen drijven,
In Rubens Lof, en Elck meynt, hy Betreft hem 't Netst,
Maer! 't is de Goude Sonn', met Swerte Koôl Gheschetst.

Het laatste vers is treffend en van het beste dat ooit over Rubens werd gezegd.

BEGRAFENIS. — Den avond van zijn overlijden werd Rubens' lijk in een doodkist van geribd hardhout gezonken in den kelder der familie Fourment in Sint-Jacobskerk; de paters van zes kloosters vergezelden het lijk; elk klooster ontving 3 gulden en 12 stuivers. Den 2[en] Juni had de lijkdienst plaats « met 60 flambeeuwen met rood satijnen kruysen en met de Muziek van « Onze Lieve Vrouwenkerk. » Men zong den *Miserere* vóór de mis, met den *Dies Iræ* en psalmen en gedurende zes weken las men lijkmissen. Het hooge koor der kerk en het sterfhuis waren met rouwdoek behangen. Op den dag der uitvaart werden er volgens het gebruik dier

(1) Off a deflaction wich fell on his heart, after some dayes indisposition of agne and goutte (SAINSBURY, op. cit. Blz. 230).

tijden verscheiden maaltijden gehouden. Behalve die, welke men in het sterfhuis opdiende, werd er een aan de heeren van het Magistraat en van de Tresorie ten stadhuize aangeboden, die 250 gulden kostte; aan de Confrerie van de Romanisten, eene in « de Goudbloem, » waar 126 gulden, een andere « in den Hert » aan 34 leden van de Lucasgilde en de Violieren, waar 182 gulden voor betaald werd. Honderd vijftig zielenmissen werden gelezen bij de Onze Lieve Vrouwe broeders, honderd bij de Predikheeren, evenveel bij de Augustijnen, bij de Capucienen, de ongeschoeide Carmelieten en de Minderbroeders, vijftig bij de Beggaarden en de Miniemen, vijftien in de kapel in de Keizerstraat, vijf en twintig in de kerk te Elewijt en tien bij de Zwartzusters te Mechelen. Aan den schamelen huisarme werden 500 gulden uitgedeeld. Aan St-Jacobskerk werd 100 gulden gegeven. Aan het klooster der Vrouwenbroeders werd 24 gulden tot een recreatie betaald en voor de paters Capucienen werd voor 14 gulden vleesch gekocht « insgelijks tot een recreatie. »

NALATENSCHAP.

De Kunstschatten. — Den 8en Juni 1641 begon notaris Guyot den inventaris van het sterfhuis te maken, onmiddellijk ook begon men den Catalogus der schilderijen op te stellen. Den 14en Juli was hij reeds geschreven in het Vlaamsch, in het Fransch en het Engelsch. Hij werd eerst later door Jan van Meurs gedrukt, maar alleen in het Fransch. Van de heele uitgave is er, wonder genoeg, slechts één exemplaar bewaard gebleven. (1)

De titel van het boekje is : *Aanduiding der Schilderijen gevonden in het sterfhuis van wijlen Petrus-Paulus Rubens ridder enz.* ; het bevat 314 genummerde en 15 ongenummerde artikels, waaronder 319 schilderwerken en 10 beeldhouwwerken en zeldzaamheden voorkomen. Van de schilderwerken waren er 46 door Rubens gemaakt naar Italiaansche meesters, 94 oorspronkelijke stukken, 7 waarin hij de figuren schilderde, zonder te rekenen een aantal conterfeitsels naar het leven door hem of door van Dijck, een groote hoeveelheid teekeningen en schetsen zijner voornaamste werken, en tal van kopieën naar oorspronkelijke stukken van hem, die niet afzonderlijk maar gezamenlijk worden opgegeven.

Onder zijn eigen stukken komen er weinige van godsdienstigen aard voor. Behalve de twee door Filips IV gekocht, tellen onder de voornaamste de *Bethsabee* uit het Museum te Dresden en *de H. Cecilia* uit het Museum te Berlijn, een *Magdalena* van natuurgrootte, een *Christus aan het Kruis*, een *S. S. Peter en Pauwel*, een *Aanbidding der Koningen* en een *Verloren Zoon*. Er kwamen ook drie Suzanna's in den Catalogus voor en twee andere bevonden zich nog in het sterfhuis, maar deze kunnen ter nauwernood als godsdienstige stukken aangezien worden. Zij verbeelden als immer eene naakte vrouw beloerd door twee oude heeren en pogende zich te onttrekken aan hun oogen en handen. Welke deze vijf stukken waren en waar zij

(1) Dit exemplaar bevindt zich in de Nationale bibliotheek te Parijs, in een bundel handschriften (Fonds St-Germain, français No 1041). Het werd afgedrukt door Paul Lacroix in de *Revue Universelle des Arts*, I, blz. 268. (Bruxelles-Paris, 1855) en draagt voor titel : *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens chevalier etc.* De tekst kwam reeds vroeger, maar in minder nauwkeurigen vorm, voor in J. F. M. Michel : *Histoire de la Vie de P. P. Rubens* (Bruxelles, 1771) ; in Lépicié : *Catalogue des tableaux, desseins et sculptures en marbre, ivoire et pierres précieuses qu'on a trouvé à la maison de feu Messire Pierre Paul Rubens, Chevalier* en in Del-Marmol's *Catalogue de la plus précieuse collection d'Estampes de P. P. Rubens et d'A. van Dyck* (1794). Een Engelsche tekst werd driemaal uitgegeven : eens door Dawson Turner, onder den titel *Catalogue of the works of art in the possession of Sir Peter Paul Rubens at the time of his decease* (2e uitgave 1839) ; eens in John Smith's *Catalogue raisonné*. (I, 355) en eens in Noel Sainsbury (Op. cit. blz. 236). De Engelsche tekst van Dawson-Turner is gedrukt naar de geschreven lijst, die Gerbier aan William Murray zond den 14en Juli 1640 ; die van Noel Sainsbury is er een herdruk van. De Engelsche tekst, gedrukt door John Smith, is eene vertaling van dien, welken J. F. M. Michel uitgaf. Een Nederlandsche tekst komt voor in de vertaling van J. F. M. Michel's boek (Amsterdam, Johannes Smit, 1774) en in den herdruk (Antwerpen, 1840) door Victor Ch. van Grimbergen.



SUSANNA EN DE OUDEN
(Max Rooses, Antwerpen)



gebleven zijn weten wij niet met volkomen zekerheid. Twee ervan vinden wij met de grootste waarschijnlijkheid weer in twee stukken, dagteekenende van de allerlaatste jaren des meesters, het eerste in bezit van schrijver dezes, het andere in de Pinakotheek van Munchen. Zij verschillen enkel van elkander in bijzaken. In het eerste stuk (*Œuvre*. Nr 1035) wordt de achtergrond afgesloten door een draperij, in het tweede (*Œuvre*. Nr 1034) door een landschap; in het eerste houdt Susanna met de eene hand een vlecht van heur haar, in het tweede houdt zij haren mantel vast. Het eerste stuk is een juweeltje van het zuiverste water, in een helderen en tevens warmen en krachtigen toon geschilderd, met doorschijnende kleuren en speling van weerschijnen, geheel door 's meesters eigen hand gemaakt. Het stuk van Munchen is zwakker en schijnt voor een goed deel door een hersteller overschilderd. Het is echter niet de « onvolmaakte Susanna », door jonker Nikolaas Rubens in het sterfhuis aangekocht, vermits dit op doek geschilderd was en het stuk van Munchen op paneel is. De hand van den meester is in sommige deelen van dit laatste, zooals in het hoofd der ouden en in de warme tinten der wolken, nog wel te herkennen, maar het vleesch der Susanna heeft zijne lichtende kracht verloren; de bijzaken, die zoo pittig zijn in het ons toehoorende exemplaar, zijn hier dof van toon.

Een dertigtal eigen stukken uit Rubens' nalatenschap behandelden onderwerpen uit de geschiedenis, uit de letterkunde of uit het volksleven; zeven ervan werden aangekocht door den koning van Spanje; onder de overige zijn de voornaamste de *Andromeda* uit het Museum te Berlijn, de *Bacchus* uit de Ermitage te St-Petersburg en *de Herder en de Herderin* uit de Pinakotheek te Munchen. Ook de *Pythagoras*, met fruit van Snijders, uit het Buckingham-Palace te Londen bevond zich onder deze. Verder waren er 17 landschappen en 32 portretten. Onder deze laatste bemerken wij die van Karel den Stoute en van aartshertog (keizer?) Maximiliaan, waarschijnlijk de twee stukken uit het Rijksmuseum te Weenen, die van Filips den Goede, van graaf van Arundel, van Spinola, van Mayerna, van Leonardo da Vinci, van den Kardinaal-infant, van de keizerin, van den koning en de koningin van Spanje, van den hertog van Buckingham, van Albertus en Isabella en van Maria van Medici.

Het schijnt wel dat Rubens een voorraad van portretten der vorstelijke personages van zijnen tijd, van landschappen en van aantrekkelijke en snoeperige onderwerpen, zooals *Susanna, Angelica met den Eremijt, Bacchus op de ton, den Dronken Hercules, den Sater met het fruitmandje, de Conversatie à la mode* en soortgelijke ter beschikking hield van de liefhebbers.

Behalve de stukken vermeld in den Catalogus van zijn nalatenschap weten wij uit de rekeningen van het sterfhuis dat er zich daar nog tal van werken bevonden, die de erfgenamen ondereen of aan anderen verkochten of ten geschenke gaven. Aan Helena Fourment had Rubens bij zijn uitersten wil haar eigen portret, *het Pelsken*, vermaakt; zijn eigen conterfeitsels en die zijner huisvrouwen had hij haar en zijne kinderen voorbehouden. Verder kocht zij in het sterfhuis nog negen stukken, waaronder eene *Conversatie à la mode*, een portret van hare nicht mevrouw Picquery, dat van Susanna Fourment met het strooien hoedje en dat van Jan Rubens, den vader van haren man. Aan Albertus Rubens werden tien nummers toegewezen, waaronder vier portretten van Susanna Fourment, zijne schoenmoeder, een portret zijner vrouw en een van zijn grootouders, Jan Rubens en Maria Pypelinckx, die wij ongelukkiglijk niet meer weervinden onder Rubens' werken. Nikolaas Rubens kreeg elf nummers van minder belang, waaronder een « Susanna onvolmaeckt op doeck, » drie landschappen, waaronder twee van van Uden en een *Vonnis van Paris*.

Verder ontving don Francesco de Rojas, rentmeester des konings te Brussel, eene herhaling van het stuk uit de Augustijnenkerk te Antwerpen en Gaspar De Crayer *de Mirakelen van*

den H. Benedictus, omdat zij den verkoop aan den koning hadden helpen bevorderen. Om dezelfde reden ontving de rentmeester-generaal van Oncle een *Argus* en Salomon Nobiliers een *Nymfe met een Sater, die een mandeken fruit draagt.* Een ander exemplaar van dit laatste stuk werd aan Peeter, den pikeur in de Clarenstraat, gegeven, omdat hij een paard had helpen koopen. De waard uit de Gulden Leeuw te Brussel kreeg een *Christus te Emaüs ;* François Thibout, te Ieperen, een *Zee ;* Gillis Sprincen, een *Vrouwken in overspel ;* Grysperre, een portret zijner vrouw.

Andere stukken werden uitterhand verkocht : aan Balthasar van Engelen, voor den prins van Oranje, eene *Sylvia* (Herder en Herderin ?) ; aan Jan Cossiers, het portret van een ongenoemde ; aan Miguel d'Olivarez, het portret van den Kardinaal-infant ; aan Andries De Schutter, voor Joost Suttermans, een *O.-L.-V. met St-Franciscus ;* aan Peeter van Horen, een *Mariabeeld in een kransken ;* aan Jan Janssens, rentmeester der stad, twee portretten zijner vrouw ; aan Peter van Hecke, een *Venus die zich spiegelt ;* aan den commies der financiën Jan Baptist Maes, te Brussel, vier onafgewerkte stukken : een *Jacht van Adonis,* een *Jacht van Saters en Nymfen,* een *Jacht van Atalanta* en een *Conversatie à la mode ;* aan Arnold Lunden, twee portretten zijner vrouw Susanna Fourment. Aan anderen werden kopieën van Rubens' werken geschonken ; want in 's meesters eigen huis bevonden er zich stukken van dien aard, zooals er in zijn levenstijd en in de eerste jaren na zijn dood ontelbare in de openbare veilingen voorkwamen.

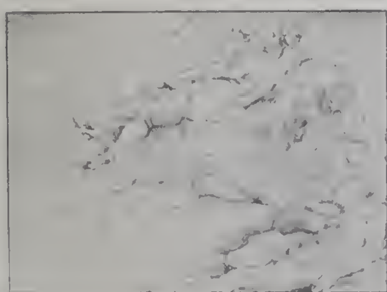
Er bleven in Rubens' nalatenschap verscheiden onafgewerkte stukken; wij hebben er reeds enkele aangetroffen, maar een waar de rekeningen van het sterfhuis niet over spreken, is *de Graflegging van Christus (Œuvre.* Nr 322), dat in de laatste jaren uit de verzameling Habich in die van den heer Crombez overging. Het werd gegraveerd door Witdoeck ; het ziet er uit als eene schets, maar is in waarheid eene kleine onafgewerkte schilderij. Op een warm bruinen grond, eerder gewreven dan gepenseeld, zijn de figuren aangeduid bij middel van ongetinte vlekken, rood, groen, geel, wit. De lichteffecten zijn eveneens enkel aangegeven, het stuk is klaarblijkelijk niet voltooid door den meester ; het eigenaardige van Witdoeck's gravuur is dat zij trouw dien onvolmaakten toestand der schilderij weergeeft.

Dezelfde drukker, aan wien de Catalogus besteld was, zorgde ook voor biljetten, die in Holland en elders werden aangeplakt om den verkoop der schilderijen bekend te maken. Rubens had gewild dat de verkooping zou plaats hebben in het openbaar of uitterhand, zooals men het best vinden zou en volgens het advies van de schilders Frans Snijders, Jan Wildens en Jacques Moermans. De erfgenamen schijnen eerst van plan geweest te zijn de kunstwerken der nalatenschap uitterhand te verkoopen (1). Maar het blijkt wel dat men ten slotte tot een openbare veiling overging, die, vreemd genoeg, drie maanden lang duurde. De oudkleerkooper Jan Lindemans begon er mede den 17en Maart 1642 en zette ze voort in de maanden April, Mei en Juni (2) ; zij bracht op in het geheel 69.454 gulden 7 1/2 stuivers.

De rekeningen van het sterfhuis werden eerst gesloten den 17en November 1645. Er bleek uit dat Rubens' nalatenschap beliep tot de som van 283,987 gulden 1 1/2 stuiver. Hierin waren niet begrepen de Agaten, die door de afstammelingen van Albertus en Nicolaas Rubens verkocht werden tegen 5606 gulden 8 stuivers en die volgens Filips Rubens te zijnen tijde in het bezit van den koning van Spanje waren (3). Evenmin was daarin begrepen het zilverwerk

(1) Brief van Gerbier aan Arundel, 2 Juni 1640.
(2) *Archievenblad.* II, blz. 80.
(3) *Rubens Bulletijn.* II, blz. 165.

dat de erfgenamen onder elkander verdeelden, de juweelen geschat op 16.674 gulden 2 stuivers, de bibliotheek en de portretten, die de weduwe en de voorzonen ontvingen en de teekeningen, die eerst later verkocht werden. Buitendien ontvingen Albertus en Nikolaas voor hun moeders deel 51,766 gulden 13 stuivers en 9 deniers. Het huis op den Wapper met de drie aanpalende woningen werd eerst te gelde gemaakt den 16en September 1660 en werd toen tegen 20.000 gulden verkocht. Door het sterfhuis was uitgegeven gedurende de jaren der afrekening eene som van 20,075 gulden 12 stuivers. In ronde cijfers mag Rubens' fortuin geschat worden op vier honderd duizend gulden, zijnde twee en half millioen frank van onze munt. Bij de afrekening onder de erfgenamen ontstond er meer dan een moeilijkheid tusschen de kinderen van het eerste huwelijk en Helena Fourment, maar gemakkelijk werden die bijgelegd en de verdeeling tusschen beide belanghebbende partijen had tot ieders genoegen plaats den 9en April 1646 (1).


STUDIE VAN NAAKTE VROUWEN
Teekening (Verzameling Sir Chs Robinson).

DE TEEKENINGEN. — De afgestorvene had gewild dat deze bewaard zouden blijven totdat het jongste zijner kinderen achttien jaar oud zou zijn. Zijn jongste kind Constancia-Albertina werd geboren den 3en Februari 1641, de teekeningen mochten dus niet verkocht worden vóór 3 Februari 1659. Maar het voorlaatste kind werd priester, het jongste was vóór Augustus 1657 reeds in het klooster gegaan, geen zoon was schilder geworden, geen dochter had een schilder gehuwd, er bestond dus geene reden om den verkoop tot in 1659 uit te stellen, ook had hij plaats den 28en Augustus 1657; hij bracht de som van 6557 gulden 16 stuivers op (2).

De teekeningen, welke zich in de nalatenschap van Rubens bevonden, waren van verschillenden aard. In den catalogus der veiling staan vermeld : „Een groot getal der belangrijkste teekeningen van de stukken gemaakt door wijlen den heer Rubens (Une très grande quantité des desseins des plus notables pièces, faictes par feu Mons. Rubbens)." Door deze moeten verstaan worden teekeningen gemaakt naar de schilderijen van den meester, hetzij door hem zelve, hetzij door zijne leerlingen, hetzij door de graveurs. Diegene, welke niet door hem zelven gemaakt zijn, werden door hem hertoetst. De meesterlijkste van dien aard bevinden zich in den Louvre en zijn door van Dijck geteekend en door Rubens voltooid.

De tweede soort van teekeningen, die welke door Rubens voorbehouden waren, bestonden uit „teeckeningen bij hem testateur vergadert ende gemaeckt." Dus uit werken van andere meesters en van hem zelven. Wat de teekeningen van eene andere hand dan de zijne waren weten wij niet, wat zijn eigen teekeningen waren weten wij wel.

Rubens maakte er van verschillenden aard. Wij hebben herhaaldelijk gelegenheid gehad diegene te vermelden, welke hij samenstelde voor de graveurs van boekentitels. Het grootste deel ervan zijn met de pen uitgevoerd op papier en min of meer met inkt gewassen, enkele zijn in grauw-schildering op paneeltjes. Als vinding zijn zij immer bewonderenswaardig door den rijkdom en de verrassendheid der motieven; gewoonlijk zijn zij allegorisch, weleens zijn zij zoo spitsvondig dat zij zonder uitleg niet te begrijpen zijn. In de eerste tijden maakte Rubens ze met wel verzorgde en fijne lijnen, zooals zijn *Aguilonii Optica* van 1613; later worden zij

(1) *Rubens-Bulletijn*. IV, blz. 238.
(2) *Rubens-Bulletijn*. V, blz. 56.

stouter van beweging forscher van trek, vettiger en kleuriger van bewerking. De meeste, zooals wij zagen, werden voor de Plantijnsche drukkerij gemaakt. In de rekeningboeken van dit huis staan de prijzen ingeschreven, welke aan Rubens betaald werden. Wij zegden reeds dat hij voor de titels of portretten in-folio 20 gulden per stuk ontving, voor die in-quarto 12, voor die in-octavo 8 en voor die van kleiner formaat 5. Deze teekeningen bleven in het bezit der uitgevers, en verscheiden ervan worden nog bewaard in het Museum Plantin-Moretus.

Rubens zelf teekende soms naar zijn eigen schilderijen ten dienste zijner graveurs in inkt of wel met zwart krijt bladen, die ons bewaard zijn, zoo bijvoorbeeld de reeks van *Christus met de Apostelen* in de Albertina *(Œuvre.* Nrs 1325-1337), den *Doop van Christus* in den Louvre *(Œuvre.* Nr 1343), de *Wonderdadige Vischvangst* in het Museum van Weimar *(Œuvre.* Nr 1344), den *Christus aan het Kruis* in het Museum Boymans te Rotterdam *(Œuvre.* Nr 1345), en eenige andere. Soms schilderde hij de modellen voor de plaatsnijders in grauwverf op paneel; maar geteekend of geschilderd door hem of zijne leerlingen werden zijne oorspronkelijke samenstellingen gewoonlijk omgewerkt met het oog op het effect, dat hij wilde verkrijgen in de gravuur, aan welke hij andere eischen stelde dan aan zijn gekleurde werken. Eene bijzondere en onderscheiden plaats nemen onder deze de teekeningen in voor de houtsneeplaten door Christoffel Jegher uitgevoerd; zij zijn negen in getal, en geven gewoonlijk met eenige wijziging onderwerpen weer door Rubens in schildering behandeld. Zij behooren tot het volmaakste wat de meester als teekenaar voorbracht. Een dezer, een waar prachtwerk, is de *Conversatie à la Mode,* tot vóór korten tijd in bezit van Sir Chs Robinson te Londen. Enkele teekeningen maakte Rubens voor de beeldhouwers : wij kennen ervan het gewelf der O. L. V. Kapel in de Jezuïetenkerk te Antwerpen en het ontwerp van een altaar, beide in de Albertina.

De tweede groote afdeeling, de studieteekeningen, zijn van tweeërlei soort : de eene die Rubens naar de werken van andere meesters, de andere die hij voor zijn eigen werken maakte. In Italië teekende hij veel, wij bezitten van hem nog studiën naar Michel Angelo, onder andere de prachtige reeks der profeten; naar Rafaël, naar Leonardo da Vinci, Paolo Veronese, Pordenone, Primaticcio, Giulio Romano en Tiziano; al deze teekeningen zijn met zorg en menigeen ervan met groote meesterlijkheid uitgevoerd. Van zijne studiën naar de antieken bezitten wij niets anders dan eenige reeksen van hoofden van keizers en andere beroemde personages naar cameën in klein formaat en in penteekening uitgevoerd. Wij weten, dat hij echter belangrijker werken van dien aard uitvoerde, zoo de hoofden der Grieksche en Romeinsche wijsgeeren, veldoversten en keizers, waarvan wij er twee in grauwschildering kennen, de beelden en oudheden voorkomende in Filips Rubens' *Electorum libri II* en zijne teekeningen der cameën, die ons door de gravuur bekend zijn.

Nog een ander soort van teekeningen wordt Rubens toegeschreven, namelijk zijne zoogenaamde teekenboeken, zijnde dit verzamelingen van studiën, die Rubens als modellen voor zijne leerlingen zou vervaardigd hebben en die dan op koper zouden gesneden zijn voor zijne rekening of die zijner uitgevers. Wij kennen er zoo vier. Het eerste en meest gekende is dit welk door Paulus Pontius gegraveerd werd en eerst door Petrus van Avont, later door Alexander Voet werd uitgegeven (*Œuvre.* Nr 1229). Het draagt als titel eenvoudig eene nis, vóór welke een ossenvel opgehangen is, waarop te lezen staat : *Petrus-Paulus Rubbens delineavit* en telt buiten dezen titel nog 19 platen. Drie ervan bevatten studiën van oogen, ooren, gedeeltelijke en geheele hoofden, handen en voeten; acht, gevilde lichamen of lichaamsdeelen; drie, verschillende hoofden; twee, studiën naar dieren; drie, studiën naar antieke beeldhouwwerken. Verscheidenen der hoofden op die platen afgebeeld worden weergevonden in Rubens' werken :

zoo het hoofd der dochter van Herodias uit de schilderij *het Feestmaal van Herodias (Œuvre.* Nr 242), de oude vrouw uit een der Silenus' tochten *(Œuvre.* Nr 676), een der hoofden uit de studie der vier negers *(Œuvre.* Nr 858), een oud man met grooten baard uit *de Overspelige vrouw (Œuvre.* Nr 256), en enkele anderen. Een der studiën geeft een deel weer van Rubens' schilderij *de Stal waarin het sneeuwt* (*Œuvre.* Nr 1173); in een ander vindt men drie der koeien weer in twee zijner landschappen voorkomende; twee zijner studiën naar de antieken dienden hem in zijne schilderijen. Rubens maakte wellicht ten gerieve zijner leerlingen teekeningen als die, welke hier afgebeeld zijn; een dezer, die van de koeien, is in bezit van den hertog van Devonshire. Het is waarschijnlijk dat de platen uit het teekenboek gegraveerd door Pontius gemaakt zijn naar teekeningen van Rubens' hand, zonder dat het daarom aan te nemen zij dat hij ze tot een modellenboek hebbe vereenigd of zelf hebbe doen in plaat brengen.

Een tweede teekenboek toegeschreven aan Rubens werd uitgegeven door Pierre Aveline (Parijs, Charles-Antoine Jombert 1773, in-4o) met 44 platen en een Franschen tekst, die naar een Latijnschen tekst, door Rubens geschreven, zou vertaald zijn. De teekeningen, naar welke de platen gesneden zijn, evenals de tekst, worden zonder eenigen grond aan Rubens toegeschreven.

Hetzelfde mag gezegd worden van het plaatwerk *Diversche Figuren wt de Academia. Int licht gebrocht door Peeter de Jode plaetsnyder van Antwerpen* (1629. In folio). Het werk bevat 24 platen zonder tekst; het vermeldt Rubens' naam niet, enkel staat deze gegraveerd op den lateren druk van een blad, verbeeldende drie engelen in de lucht vliegende en een horen van overvloed dragende. Dit blad verscheen afzonderlijk en om er waarde aan te geven liet de eigenaar er den naam van den grooten meester op snijden.

Een vierde boek wordt nog opgegeven. Het bevat 19 platen, allen menschelijke figuren voorstellende en gegraveerd door Nicolas Lauwers, Cornelius Galle en Peeter De Jode. De naam van Rubens staat op de eerste der platen, maar geen der beelden uit het boek mag aanspraak maken op de eer tot zijn werk te behooren.

Belangrijkst van al zijn zijn studieteekeningen voor eigen schilderijen. Rubens had wel niet de gewoonte zich voor te bereiden tot het samenstellen zijner werken bij middel van teekeningen: hij ontwierp ze gewoonlijk in geschilderde schetsen; enkele malen toch teekende hij grooter of kleiner brokken vooraleer ze in de verf te zetten. Voor enkele zijner scheppingen maakte hij buitengewoon veel teekeningen, namelijk voor den *Val der Verdoemden* uit de Pinakotheek te Munchen en voor de *Conversatie à la Mode;* hij teekende met de pen een tiental leeuwen, die hij te pas bracht in zijn *Daniël in den Leeuwenkuil* en in het *Huwelijk van Maria van Medici te Lyon;* voor de *Aanbidding der Herders* uit het Museum van Rouanen teekende hij verscheiden herderinnen; voor het *Mirakel van den H. Ildefons* maakte hij teekeningen voor elk der vrouwenhoofden.

De modellen zijner portretten teekende hij dikwijls in krijt of inkt vooraleer ze te schilderen; het zijn gewoonlijk meesterstukken, onovertroffen door de breedheid en de zekerheid van hand, waarmede zij behandeld zijn, door het diepe en krachtige leven dat er uit spreekt. Hij zelf en wellicht geen andere kunstenaar bracht iets volmaakter voort dan de portretten van den hertog van Buckingham en dezes vrouw, de Susanna Fourment, den markies van Leganès, de zaaldochter van de Infante, den Nicolaas Rubens, allen in de Albertina, de Maria van Medici en het zelfportret in den Louvre.

Wij weten niet op welke wijze noch aan wie al die teekeningen verkocht werden in 1657. Hoogstwaarschijnlijk werd er een deel aangeworven door den Keulschen bankier Jabach, met wiens verzameling zij in 1671 in die van den koning van Frankrijk overgingen en later in den

Louvre kwamen. Het rijkste aandeel ervan werd eigendom van den hertog Albert van Saxen-Teschen, den stichter der Albertina. Hij had de aartshertogin Christina, dochter van keizerin Maria-Theresia gehuwd, die van 1780 tot 1790 landvoogdes onzer gewesten was. Gedurende deze tien jaren woonde hij met haar te Brussel en bracht daar reeds bijeen wat hij kon voor zijne grootsche verzameling. Hij moet het geluk gehad hebben de hand te leggen op een ongerepten schat van Rubens' teekeningen. Treffend toch is het dat alleen in de Albertina tal van portretten voorkomen, waarop door eene zelfde ongeoefende hand de naam van het model geschreven staat. Zij kunnen daar niet anders dan door een vertrouwden medewerker of bediende van Rubens, wellicht Jacques Moermans, die de veiling in het sterfhuis bestuurde, op zijn geschreven. Al die stukken bleven waarschijnlijk samen tot op het oogenblik dat de vorstelijke liefhebber ze aankocht. Een goed deel der teekeningen zijn nu en werden toen reeds naar vele kanten verspreid: men vindt ze zoo wat overal; maar onder diegene welke 's meesters naam dragen in de openbare zoowel als in de bijzondere verzamelingen komen er ruim zooveel valsche als echte voor.



RUBENS' GRAFKAPEL.

DE GRAFKAPEL

Eenige dagen vóór zijn dood had Rubens aan zijn vrouw en kinderen het verlangen te kennen gegeven een kapel te doen bouwen in zijne parochiekerk van St. Jacobs om tot begraafplaats van hem en zijne nakomelingen te dienen, indien zij vonden dat hy soodanige gedenckenisse soude verdiendt hebben. Op het altaar zouden zij plaatsen een Onse Lieve Vrouwe met het kindeken Jhesu op haren arm, vergeselschapt met verscheyden Heyligen alsook een marmeren beeld van O. L. V., gebeiteld door Lucas Faydherbe.

Den 29en November 1641 wendden de voogden van zijne minderjarige kinderen, met zijn weduwe en meerderjarige kinderen, zich tot het Magistraat van Antwerpen om oorlof te bekomen hem eene grafkapel op te richten achter het hooge koor van St. Jacobskerk. Die toelating werd hun toegestaan; zij betaalden vijf duizend gulden aan den pastoor en de kerkmeesters, voor welke som deze op zich namen den bouw te bekostigen, behalve den altaartuin en de binnenversiering, die voor rekening der weduwe en der kinderen bleven. Deze betaalden ook het metselen van den grafkelder en de vier glasramen, waarin zij de wapens van den overledene lieten schilderen. Den 3en November 1643 was de kapel voltrokken en werd er de mei opgeplant. In dezelfde maand werd het lijk van Rubens, dat totdan in den kelder der familie Fourment was gebleven, er in overgebracht.

Wanneer het altaar der kapel voltooid was werd er de schilderij op geplaatst, die Rubens er voor bestemd had. Het stuk bevindt zich nog op die plaats. De personages vormen een dichte groep. Onze Lieve Vrouw zit ter rechterzijde op een zetel met hooge rugleuning, welke er uitziet als de voorzijde van een loovergang. Zij is voorovergebogen en laat op hare armen het kindeken Jesus rusten, dat zijne hand te kussen geeft aan een kardinaal voor hem neergeknield. Achter dezen staan drie vrouwen en de H. Joris, geheel geharnast en een roode banier in de hoogte heffende; de draak met een stuk der lans, die hem doorstoken heeft in den hals, ligt aan zijne voeten; rechts ziet men den H. Hieronymus met eene knie op zijn leeuw; op zijne andere ligt een boek opengeslagen, dat hij en een engel vasthouden. In de dicht bewolkte lucht zweven vier engeltjes, die een rozenkroon en een palmtak aanbrengen en boven Maria's hoofd houden (*Œuvre.* Nr 207).



ONZE-LIEVE-VROUW MET HEILIGEN
(St-Jacobskerk, Antwerpen).

Vooreerst moet alle veronderstelling verwijderd worden, dat Rubens in deze schilderij een onderwerp zou behandeld hebben in betrekking staande met hare bestemming; de personages verbeelden noch zijne twee vrouwen noch eenige andere leden zijner familie, die men er gedurig heeft willen in terugvinden; alleen het kindeken Jesus heeft eenige gelijkenis met den kleinen Frans Rubens. De heiligen zijn niet gekozen met eenig verklaarbaar inzicht: men kan aan verscheiden hunner zelfs niet met eenige zekerheid een naam geven. Wie de kardinaal is, die Jesus' hand kust, is niet uit te maken. De voorste der vrouwen met rouwend gelaat, met een zwarten rok, en wit linnen, dat van de schouders is neergezakt en het bovenlijf haast heel bloot laat, houdt een zalffleschje in de hand en hieruit, alsmede uit hare kleedij en uitdrukking, mag men afleiden dat zij de boetende Maria Magdalena voorstelt; de tweede, van wie men alleen hoofd en hals ziet, draagt een rozenkroon en mag voor de H. Rosa gehouden worden; van de derde ziet men enkel het hoofd. Niet alleen begrijpt men niet waarom deze en geene andere heiligen gekozen zijn; men ziet ook niet, dat zij met elkander of met de hoofdhandeling in verband staan. Blijkbaar heeft de schilder naar geene eenheid in den geest voor zijn werk gezocht. De kleine Jesus wendt het hoofd naar zijne moeder en houdt zich niet bezig met den kardinaal, die voor hem knielt; de drie vrouwen worden al even weinig aangetrokken door de daad van godsvrucht, welke zij bijwonen; de H. Joris heeft de houding aangenomen van een strijdlustigen krijgsman, die stout en uitdagend zijn vaandel opheft; de H. Hieronymus, die den eenen arm met geweldigen zwaai in de hoogte steekt en het hoofd van de middelgroep afwendt is in nog woester en wispelturiger gebaar voorgesteld. Rubens heeft enkel een *Santa Conversazione*, een O. L. V. omringd door heiligen, willen schilderen. Hij heeft dit onderwerp behandeld, omdat het hem volle vrijheid liet in de keus zijner personages en hij heeft van die vrijheid ruimschoots gebruik gemaakt om figuren in een groep te vereenigen zoo verschillend mogelijk van karakter, alleen lettende op het voordeel dat

hij er kon uit trekken voor zijn schilderwerk. Hij wilde tot eeuwig aandenken van zich zelven een staal van zijne kunst leveren zooals hij die in zijn laatste jaren verstond, hij wilde een werk scheppen zooveel mogelijk vrij van alle nevenbedoelingen, een stuk van zuivere schilderkunst en hij bracht op den boord van het graf een geniaal werk voort, de hoogste uitdrukking van zijn meesterschap in de hanteering van het penseel en het tooveren met licht en kleur.

Niet dat de schilderij hoogen glans van licht, ongemeenen rijkdom van kleur vertoont; integendeel, zij is geheel in een warmen maar matten toon gehouden, waaruit de helderder bestraalde deelen stil en zacht opglimmen en enkel op éénе plaats met hooge schittering stralen. Het middelpunt der schilderij is de kardinaal knielende voor het kindeken Jesus; zijn hoofd staat in een zwoel, dof en doorschijnend halfdonker als in een geheimzinnig waas, waarin licht en kleur nog verdoken liggen. Van daar uit groeit de klaarte aan van alle zijden; de drie vrouwenhoofden worden gaandeweg helderder, een rozig geschemer als van het kriekend morgenrood glijdt er over. In de naakte vleezen der H. Magdalena is de blankheid vaster; op het harnas van den H. Joris ligt zij in zilverige kladden als van zonnestralen, die er bonzend op neerslaan en ter zijde op het staal verzachte glansen laten uiteenspatten. Maar rechts versterkt het licht in vasteren toon over het poezelige matte lijf van het kindeken en op het gezicht der H. Maagd, fluweelig blozend als perzikendons. Steviger wordt het op het geroosterde bruine lijf van den H. Hieronymus. De uitstraling wordt boven en beneden aangeduid door de mollige blanke vleezen der engelen, die zich daar bevinden. Achter den H. Hieronymus sterft het licht weg in eene onbestemde duisternis.

Zoo het licht, zoo de kleur: de schoudermantel, dien de kardinaal draagt, is van heel teer scharlaken rood, deze heerlijke tint glimt fijn en zacht op uit de schemering; de kleur wordt helderder in het frisschere kostbare blauw van Maria's draperij, dat even als het rood van den kardinaalsmantel daar in het schemerachtig middeldeel glimt en glanst als een groote kostbare edelsteen; zij wordt sterker in het zwart van Maria Magdalena's rok, stemmiger in het doffere rood van St. Joris' banier en van St. Hieronymus' draperij. Het is alsof ten allen kante het hemelsch teedere overging naar het aardsche vastere en ruwere.

Zoo is het nog met de figuren. Het is alles bloemigheid, weekheid, zachte liefelijkheid in de middelgroep; het ingetogen gelaat van den kardinaal, het ideaal schoone wezen van Maria, de maagdelijk aanvallige trekken der twee achterste heilige vrouwen, de engeltjes die lief en vroolijk in de lucht fladderen, zijn alle stil, zalig in hunne daden en gepeinzen; de boetende Magdalena in hare rouwende zwaarmoedigheid maakt den overgang uit naar den H. Joris en naar den H. Hieronymus, uitbundig van uitdrukking, haast woest in het zwaaien der ledematen.

Overal is er overgang, wording, opbloeiïng; overal is er speling der lichten, die versmelten, verspringen, opglimmen, uitdooven, der kleuren die opdagen, zachtjes vonken, verduisteren, weer opflakkeren. In de schemering wemelt het van halve tonen en tinten; eindeloos is de beweging, het leven, de trilling. Het is een afbeelding van den strijd tusschen licht en duisternis, tusschen glans en dofheid, de duizendtonige harmonie der wordende en spelende kleur. Rubens hecht geen belang aan de beteekenis van zijn onderwerp, aan de rol zijner personages en aan hunne handeling; kleur en licht alleen hebben waarde voor hem: zij handelen; in hen legt hij de beteekenis van zijn stuk, zij moeten er de eenheid van uitmaken. Wat hij vijftien jaar vroeger begonnen was in zijne *Aanbidding der Koningen* in het Antwerpsche Museum drijft hij hier door en tot het uiterste; samenwerking, versmelting, eenheid in de tonen en de tinten; alleen lag ginder het hoogste punt van licht en kleur in het midden en verzwakten deze naar de buitenzijden, terwijl hier de zachte glans uit het midden naar de uitkanten versterkt. De

schilderkunst wordt beoefend om de schilderkunst; zij is haar zelve genoegzaam, zij stelt zich hare schoonheid, hare volmaaktheid tot eenig doel. Nergens zoo duidelijk als hier bewees Rubens dat hij niet enkel de machtigste dramatieke schilder was die er ooit bestond, maar dat hij ook een ongeëvenaarde colorist en toovenaar was met kleur en licht.

De schilderij werd in 1794 naar Parijs overgevoerd en werd in 1801 teruggezonden naar Antwerpen en geplaatst in de Centrale School van het departement der Twee-Nethen. Den 21en October 1815 nam zij hare plaats terug op het altaar, voor hetwelk zij gemaakt werd.

Dit altaar is bescheiden: het bestaat uit een paar marmeren Corinthische zuilen, die eene kroonlijst dragen; boven deze rijst een nis op, waarin zich de Mater-Dolorosa bevindt door Faydherbe gebeeldhouwd en door Rubens aangeduid om boven zijn schilderij geplaatst te worden. Onder de schilderij op een marmeren plaat staat het opschrift : *Domina Helena Formentia vidua ac liberi Sacellum hoc Aramque ac Tabulam, Deiparæ cultui consecratum Memoriæ Rubenianæ L. M. Poni Dedicari Curarunt.* (Vrouw Helena Fourment weduwe en de kinderen, hebben deze kapel, dit altaar en deze schilderij, gewijd aan den eeredienst der Moeder Gods, laten oprichten tot aandenken van Rubens).

In den vloer der kapel ligt een groote zerk, waarop te lezen staat :

D. O. M.

Petrus Paulus Rubenius Eques
Joannis, hujus urbis senatoris,
Filius steini Toparcha :
Qui inter cæteras quibus ad miraculum
Excelluit doctrinæ Historiæ priscæ,
Omniumque bonarum Artium et Elegantiarum dotes
Non sui tantum sæculi,
Sed et omnis ævi
Appelles dici meruit :
Atque ad Regum Principumque virorum amicitias
Gradum sibi fecit :
A Philippo IV. Hispaniarum indiarumque Rege
Inter sanctioris Concilii scribas adscitus,
Et ad Carolum Magnæ Britanniæ Regem
Anno M.DC.XXIX. delegatus,
Pacis inter eosdem Principes mox initæ
Fundamenta feliciter posuit.
Obiit anno sal. M.DC.XL.XXX. May ætatis LXIV.

Hoc monumentum a Clarissimo Gevartio
Olim Petro Paulo Rubenio consecratum
A Posteris huc usque neglectum,
Rubeniana stirpe Masculina jam inde extincta
Hoc anno M.DCC.LV. poni curavit
R. D. Joannes Bapt. Jacobus De Parys,
Hujus Insignis Ecclesiæ Canonicus
Ex Matre et Avia Rubenia Nepos

R. I. P.

Aan God den Goede en Almachtige. Petrus-Paulus Rubens, Ridder, zoon van Joannes, schepene dezer stad, Heer van Steen, die buiten zijne overige begaafdheden, waardoor hij wonderbaar uitblonk in de oude geschiedenis en in alle nuttige en behagelijke kennissen, nog verdiende de Appelles genoemd te worden, niet alleen van zijne eeuw, maar van alle tijden, die de vriendschap verwierf van de koningen, van de prinsen en van de voornaamste mannen, en als afgezant van Filips IV, koning van Spanje en Indië, bij Karel koning van Groot-Britanje in 1629 gelukkiglijk den grondslag legde tot den vrede, die weldra tusschen beide vorsten werd gesloten.

Hij stierf in het jaar des Heeren 1640 den 30en Mei in den ouderdom van 64 jaar.

—

Dit gedenkschrift vroeger door den uitstekenden Gevartius, aan Petrus-Paulus Rubens gewijd, werd tot nu toe door zijne nakomelingen niet benuttigd. Nadat de mannelijke afstammelingen waren uitgestorven liet in dit jaar 1755 de Eerwaarde Heer Joannes-Baptista-Jacobus van Parijs, kanunnik dezer doorluchtige kerk, van moeders en grootmoeders zijde een afstammeling van Rubens, het hier plaatsen.

Hij ruste in vrede!

Zooals blijkt uit dit opschrift werd de tekst, door Gevartius voor de laatste rustplaats van zijn grooten vriend geleverd, nooit op den zerk geplaatst. Tot in 1755 bleef het graf zonder opschrift. De kanunnik van Parijs, die dezen zerksteen liet plaatsen en er het opschrift vervaardigd door Gevartius liet op beitelen, liet ook het altaar herstellen, de tombe toch onder de altaartafel is met achttiende-eeuwsch beeldhouwwerk versierd. Na Rubens werden er in zijnen grafkelder nog een tal zijner afstammelingen, meer dan twintig zegt van Lerius, te rusten gelegd. Wanneer op 23 October 1855 de begraafplaats geopend werd, werd er een ets gemaakt en zorgvuldige aanteekeningen gehouden van den toestand, waarin zich toen het doodenverblijf bevond. Tusschen de schaarsche overblijfsels van lijken en geraamten, die in den kelder verspreid lagen was er geen, dat men met eenige zekerheid voor het gebeente van den grooten kunstenaar kon erkennen. De archivaris der stad Frederik Verachter, die den 25en October toegang tot Rubens' graf bekwam en zorgvuldig onderzocht of er nog iets van 's meesters lijk te vinden was, schreef dat er niets meer van te onderscheiden viel dan de onderste plank van de geribde hardhouten kist, waar nog eenige overblijfsels van het geraamte op lagen. (1)

In onze dagen is de vraag gesteld en uitvoerig besproken door Herman Riegel (2) of het opschrift van Gevartius al of niet gebeiteld werd op den zerk, die in 1643 op Rubens' graf gelegd werd. De schrijver komt tot de slotsom dat de lofrede van Gevartius wel stellig op de marmeren plaat te lezen was, vermits de Piles en waarschijnlijk ook Basan ze daar gezien en overgeschreven hebben vooraleer kanunnik van Parijs ze liet vervangen. Deze laatste zou uit louter verwaandheid zich de verdienste toegekend hebben den voor meer dan een eeuw opgestelden tekst voor het eerst op den zerk van zijn beroemden voorzaat te hebben laten kappen en een onverdienden blaam geworpen hebben op de onmiddellijke afstammelingen, die aan hunnen plicht waren te kort gekomen. Die stelling met groote warmte en nog grooteren omslag van teksten verdedigd is niet vol te houden. Hoe is het toch aan te nemen, dat een geestelijke heer, een hoog ambt bekleedende in de St.-Jacokskerk, daar een door ieder gekenden steen

(1) Handschriftelijke nota in de verzameling van den heer Edm. Lombaerts

(2) *Beiträge zur niederlandischen Kunstgeschichte.* I, blz. 213.

zou laten wegnemen en hem onmiddellijk daarop zou vervangen door eenen anderen, die hetzelfde grafschrift droeg, met een bijvoegsel, waarop te lezen stond dat er daar nooit een grafzerk met een opschrift gelegen had? Hoe kon de gedachte aan zulke onbeschaamde leugen in het brein van een verstandig mensch opkomen; hoe zouden er geen honderd stemmen zich tegen dit bedrog verheven hebben?

Dat er vóór 1755 geen grafschrift te lezen stond op Rubens' zerk blijkt overigens ten stelligste uit het feit dat in de *Grand théâtre sacré du duché de Brabant* verschenen in 1729 en waarin de voornaamste opschriften opgenomen werden, die te lezen waren op de grafsteden in de St. Jacobskerk, er geen melding wordt gemaakt van dat van Rubens. Men leest er enkel in dat in de kapel van P. P. Rubens op het gedenkteeken opgericht aan Albertus Rubens en aan zijne vrouw Clara del Monte te lezen staat wat er nu nog op te zien is.



Ontwerp van een gedenkteeken in Rubens' grafkapel naar de teekening van een onbekende.

De waarheid is dat het grafschrift door Gevartius opgesteld genoeg gekend was in Antwerpen, ook al stond het in de grafkapel niet te lezen. Filips Rubens had het in zijn *Vita* overgeschreven en aan de Piles meegedeeld en deze laatste had het laten drukken en er bij aangeteekend dat het in de St. Jacobskerk, waar hij nooit den voet gezet, had te lezen stond. Hij had het ja gezien, maar in een handschrift, dat hem gezonden was uit Antwerpen. Latere schrijvers, namen het uit de Piles' boek over en kwamen niet zien of het wel degelijk te vinden was op de plaats waar het hadde moeten staan. Waar is het dat Riegel ook de *Vita* niet voor een schrift van Rubens' neef erkent en de verrassende meening verdedigt, dat de levenschets van de Piles bestond vóór de *Vita* en deze laatste eene verkorting is van het werk van den Franschen schrijver. Na de uitgave der brieven gewisseld tusschen Filips Rubens, den heer Picard en den Franschen schrijver, waarin Rubens' neef uitdrukkelijk verklaart zijne korte levenschets aan een Franschen edelman gezonden te hebben en de Piles herkent, dat deze schets hem ter hand is gesteld, zal het wel niet noodig zijn te blijven stilstaan bij die bewering.

Zoo de zwakheid der gronden, aangevoerd door Riegel, al dadelijk in het oog springt, is een oorkonde betreffende hetzelfde grafschrift door Génard bekend gemaakt van ernstigeren aard. In een exemplaar van Le Roy's *Grand Théâtre Sacré du duché de Brabant*, door hem gekocht voor het Antwerpsch stedelijk archief, vond de geleerde schrijver eene teekening, verbeeldende een gedenkteeken voor Rubens' grafkapel bestemd en dragende Gevartius' opschrift op een marmeren plaat. Boven die plaat bevond zich een geschilderd portret van Rubens,

vastgehouden door twee kindertjes, die de trompet der Faam blazen; nevens den zerk knielen twee saters op de tombe; vóór deze hangt een doek waarop de wapenschilden van Rubens en Helena Fourment afgebeeld zijn. Het heel monumentje is in den trant van Rubens' tijd uitgevoerd en niet zonder kunstwaarde. Het werd ingelascht in het boek van Le Roy zonder eenige verklaring nopens zijn ontstaan en zijn verdwijnen. De heer Génard twijfelde niet of het marmeren gedenkteeken moet te zien geweest zijn in Rubens' grafkapel, en wel tegenover het gedenkteeken in 1657 aan Albertus Rubens opgericht. Maar niemand heeft het er ooit gezien, of niemand ten minste heeft vermeld dat hij het gezien heeft; niemand weet iets van zijn verdwijning, en het is ook niet te begrijpen waarom en wanneer het zou weggenomen zijn. Mols, die over al wat Rubens betreft, dubbel en dik de bescheiden en feiten aanhaalt, die hem bekend zijn en die de grafkapel wel gekend heeft, zou niet nagelaten hebben het verdwijnen van het monumentje aan te teekenen. Ook hij rept er geen woord van.

Ons komt het stellig voor, dat het gedenkteeken nooit bestaan heeft; wat mogelijk is en aanneembaar wordt door de teekening in het exemplaar van het boek van Le Roy, toehoorende aan het Antwerpsch Archief, is dat er een ontwerp van een sierlijk omlijsten zerk samengesteld werd, waar Gevartius' opschrift moest in gebeiteld worden, dat dit ontwerp in handen is geweest van hem die de teekening, uitgegeven door den heer Génard, gemaakt heeft en dat dit ontwerp later verdwenen is. Ik voeg er bij dat het wel mogelijk is dat de tekst van Gevartius niet bestemd was om op den vloer der grafkapel gebeiteld te worden, dat hij misschien plaats moest vinden op het gebeeldhouwde gedenkteeken en dat het niet plaatsen van dit gedenkteeken oorzaak was dat het opschrift nooit werd uitgevoerd.

Opmerkelijk is het dat, volgens Gevartius' opschrift, Rubens op het oogenblik van zijn dood 64 jaar oud was, terwijl hij er in wezenlijkheid niet ten volle 63 telde. Er bestaat geen de minste twijfel of de verkeerde opgave van den ouderdom komt voort uit eene schrijf- of rekenfout. De *Vita*, die de meest vertrouwbare en de oudste bron van alle bijzonderheden over het leven van den meester is, zegt uitdrukkelijk dat hij in 1577 geboren en in 1640 gestorven is; maar ook zij begaat de misrekening te zeggen dat hij 64 jaar oud werd.

SLOT.

Rubens werd te rusten gelegd aan den voet van zijn laatste meesterstuk. Zijn hoogste? Neen. Zijn meest kenmerkende? Neen. Maar datgene waar hij noodzakelijk moest op uitloopen langs den weg, dien de ontwikkeling van zijn talent sedert zijn ontvoogding als kunstenaar volgde. Hij was begonnen met de wereld te aanschouwen in hare waarheid en in hare kracht. Hij beminde het leven, hij beminde de menschen, hij geloofde in beide en sprak in volle schaterende tonen dit gevoel uit; hij was de dichter van de gezondheid, van het roode warme bloed, dat hij door alle aderen liet bruischen, uit alle poriën liet gloeien. Droomerigheid scheen hem slaperigheid en hij was de zanger van de daad, omdat de daad alleen waar en gezond is.

Hij was zoo gelukkig; alles lachte hem toe in het heden en lachte hem tegen in de toekomst. Hij voelde zich gezond in het lichaam en machtig door den geest; de wereld hier beneden onthield hem geen harer gunsten, zooals de wereld der geesten hem geen harer gaven had ontzegd. Hij was een zondagskind, een zoon der hooggetijden, zooals er maar één geboren wordt in heel een eeuw of in heel een land. Men zegde het hem, men zong het hem en hij wist het, hij voelde het; hij zwelgde in blijheid en zielenweelde en zijn scheppingen zijn de weerspiegelingen van dit bewustzijn en van die genietingen, de uitspattingen van zijn zelfvertrouwen,



De Moord der Onnoozele Kinderen
(Pinakotheek, Munchen)



Heliogr. Roeloffzen, Hubner & v. Santen

het alleluia dat hij dankbaar aanhief ter eere der natuur zooals hij ze kende en zooals zij voor hem was. Het drama in de menschheid, het lijden en strijden was voor hem de uiting der hoogste kracht; de spanning van spieren en zenuwen, de schaterlach en de wanhoopskreet, de ruwheid van den beul en de bloedtranen van het slachtoffer, de kiauwenslag van den leeuw, het brieschen der paarden, het loeien der orkanen en de zaligheid der aarde onder het gekoester der zonnestralen zijn voor hem vertolkingen van het algemeene leven zooals hij het opvat en medeleeft.

Er kwam een tijd dat hij behoefte gevoelde zijn gewaarwordingen niet enkel meer in hunne volle forschheid uit te spreken, en kleur en licht niet meer alleen in hun eigen aangeboren glans te laten stralen. Hij had in het vuur en met den hartstocht der jeugd stout en breed uitgegalmd wat hem op het harte lag; hij voelde later den lust en den aandrang zijn zegswijze eigenaardiger te betonen, meer van zijne persoonlijkheid in zijn uitdrukking te leggen, zijne kunst uit een grootschen eenvoud naar rijkere veelzijdigheid te wenden en meer en meer liet hij er zich nu aan gelegen hoe hij de kinderen van zijnen geest zou uitdossen; meer en meer zag hij de wereld als penseeler, als kolorist.

In hem blijft zeker tot het laatste oogenblik de groote dramaturg, de verteller, de menschenkneder en bedwinger voortbestaan; maar nevens het zieleleven en de hartstochten zijner personages en nevens de stoffelijkheid der dingen trekken hun uiterlijkheid, hun schijn, hun waarde als kleurenvlek, hun luchtig vluchtig beeld zooals het in de ruimte straalt en weerspiegelt, hem meer en meer aan; hun vaste lijnen verdwijnen, alleen hun spel van tonen, hun tinteling van lichten nalatende, alleen nog levende in het getril der lucht, opgevangen door het oog van den schilder. De werkelijkheid versmelt, verdunt, vervliegt en de kunstenaar brengt zijn visioen op het doek in heerlijke harmonieën, die hij heeft zien ontstaan en zich losmaken uit de stof en zweven in de lucht, die hem hebben meegetroond naar andere sferen, naar het heerlijke rijk dat hij geschapen heeft en dat zijn eigen en zijn ware wereld is geworden, de wereld van licht en kleur.



INHOUD

FOTOGRAVUREN BUITEN DEN TEKST

AUTOTYPIEËN BUITEN DEN TEKST

AUTOTYPIEËN IN FAC-SIMILE BUITEN DEN TEKST

PLATEN BINNEN DEN TEKST

WERKEN VAN RUBENS

Het cijfer vóór den titel der werken duidt het Nr aan dat zij dragen in MAX ROOSES, *l'Œuvre de Rubens;* de cijfers na den titel duiden de bladzijden aan, waarop zij besproken worden in het onderhavige boek; het cijfer vóór (pl.) duidt de bladzijde aan waarop de afbeelding van het stuk te vinden is.

SCHILDERIJEN

GODSDIENSTIGE ONDERWERPEN

REEKSEN

DE GODHEID — DE VAL DER ENGELEN — HET LEVEN HIERNAMAALS

HET OUD TESTAMENT

HET NIEUW TESTAMENT

HET LEVEN VAN MARIA EN VAN JESUS TOT AAN DE VLUCHT IN EGYPTE

HET KINDEKEN JESUS, MADONNA'S EN H. FAMILIËN

CHRISTUS' PREDIKING

DE PASSIE, DE DOOD EN DE BEGRAFENIS VAN CHRISTUS

VAN DE VERRIJZENIS VAN CHRISTUS TOT O.-L.-V. HEMELVAART

KERKELIJKE GESCHIEDENIS EN GEWIJDE ZINNEBEELDEN

HEILIGEN

WERELDLIJKE ONDERWERPEN

FABELLEER

REEKSEN

501-556. De Gedaante-Verwisselingen van Ovidius. 269, 443, 476 (pl.), 532, 559, 596², 598, 599, 600, 601, 610, 611
557-564. De Geschiedenis van Achilles. 269, 530, 531, 532, 596 — 565-566. Apollo Diana verjagende en Apollo op zijn wagen omringd door Uren en Luchtgeesten. 365 (pl.), 367

AFZONDERLIJKE ONDERWERPEN

WERELDLIJKE GESCHIEDENIS

REEKSEN

AFZONDERLIJKE ONDERWERPEN

GRIEKSCHE GESCHIEDENIS

ROMEINSCHE GESCHIEDENIS

MODERNE GESCHIEDENIS

WERELDLIJKE ZINNEBEELDEN

GENRESTUKKEN

ONDERWERPEN ONTLEEND AAN VERSCHILLENDE SCHRIJVERS

PORTRETTEN

JACHTEN EN DIEREN

LANDSCHAPPEN

TEEKENINGEN

TEEKENINGEN VOOR ETSERS, BOUWMEESTERS EN BEELDHOUWERS

THESISSEN

TITELPLATEN EN BOEKVERSIERINGEN

TEEKENINGEN GEMAAKT VOOR CHRISTOFFEL JEGHER

TEEKENINGEN VOOR PLAATSNIJDERS GEMAAKT NAAR SCHILDERIJEN

TEEKENINGEN VOOR BOUWMEESTERS EN BEELDHOUWERS

STUDIETEEKENINGEN NAAR ANTIEKEN EN MEESTERS DER RENAISSANCE

STUDIËN VOOR GEKENDE SCHILDERIJEN EN VOLLEDIGE SAMENSTELLINGEN

PORTRETTEN

1539. Mansportret . . . . 408 (pl.)
1541. Zaaldochter van de Infante . . . 395 (pl.), 625

GEDEELTELIJKE STUDIËN

1546. Een Ruitergevecht. . . . . 413 (pl.)
1566. Twee jonge vrouwen. . . . . 4 (pl.), 385
1567. Eene Vrouw die een korf vasthoudt. . 438 (pl.)
1570. Borstbeeld van een jonge Vrouw. Studie voor de Mirakelen van den H. Ildefons . 72 (pl.). 537
1571. Een Vrouwenhoofd. Studie voor de Mirakelen van den H. Ildefons . . . . . . 537 (pl.)
1572. Id. 537
1574. Een Meisjeshoofd . . . . 344 (pl.)
1582. Een gezadeld paard . . . . 269 (pl.)
1583. Een Os . . . . 214 (pl.)
1588. Een Boerenhoef . . . . 401 (pl.)
1588bis. Dit is het Keisershof . . . . . . 52 (pl.)

Eigennamen van Personen en Plaatsen

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

Q

R

S

ERRATA

Blz. 23, regel 23 : Maria, lees Maria Pypelinckx.
— 26, r. 26 : Intagliotori, l. Intagliatori.
— 29. r. 7 : Adelphus, l. Adelphi.
— 40, voorlaatste regel : De lessen die hij er ontvangen heeft, l. De lessen die hij bij Verhaecht ontvangen heeft.
— 45, r. 20 : Perrot, l. Perret.
— 54, Nota 1 : Gazette des Beaux Arts I, l. Gazette des B. A. 1866 I.
— 100, r. 6 : (Nr 672), l. (Nr 673).
— 133, onder de plaat : Isaïas, l. Jeremias.
— 138. r. 23 : (*Œuvre.* Nr 1458), l. 1394.

Blz. 183, regel 19 : De Christus aan het kruis met den H. Franciscus van Assisen bevindt zich nog in bezit van den heer Cels te Brussel.
— 184, r. 2 : Bij te voegen : te Antwerpen.
— 196, r. 18 : *De Val der Verdoemden*, l. *Het Laatste Oordeel.*
— 198, r. 41 : (*Œuvre.* Nr 1412-1417), l. (*Œuvre.* Nr 1412-1418).
— 237, r. 22 : de Vlucht naar Egypte, l. de Terugkeer uit Egypte.
— 241, r. 13 : 15, l. 16.
— 255, Nota : Turnbull, l. Trumbull.
— 265, regel 11 : Die gemaakt zijn naar den smaak van den dag, l. die nu uitgevoerd worden.

Blz. 303, regel 4 : vierentwintich, l. vierenviertich.
— 319, r. 2 : Jacobus van Engeland, l. Jacobus II.
— 345, r. 30 : Alexander, l. Aleander.
— 354, r. 30 : De Aanbieding van het portret van Hendrik IV, l. de Aanbieding van haar portret aan Hendrik IV.
— 519, Nota (1) : Alonzo Contarini, l. Alviso.
— 566, r. 9 : Dubois de Ghisignies, l. Dubus de Ghisignies.
— 621, r. 4 : (*Œuvre.* Nr 1035), l. (*Œuvre.* Nr 135).
— 621, r. 5 : (*Œuvre.* Nr 1034), l. (*Œuvre.* Nr 134).

TEKST

HOOFDSTUK VII

1625-1627

HOOFDSTUK VIII

DE JAREN DER DIPLOMATIEKE REIZEN

(1628-1630)

HOOFDSTUK IX

EERSTE JAREN NA RUBENS' TWEEDE HUWELIJK

(1630-1634)

HOOFDSTUK X

DE LAATSTE JAREN

(1635-1640)

INHOUD

Drukkerij J.-E. Buschmann, Antwerpen.

